IL CAMPOSANTO DI PISA.

Fot. Alinari 56 *Fotoincisione Fusetti - Milano.*

IL CAMPOSANTO

Fratelli Alinari - Editori - Firenze

I. B. SUPINO.

IL CAMPOSANTO DI PISA

FIRENZE,
FRATELLI ALINARI, EDITORI.

1896.

A PISA

CHE NEL MONUMENTO INSIGNE

SERBA GELOSA

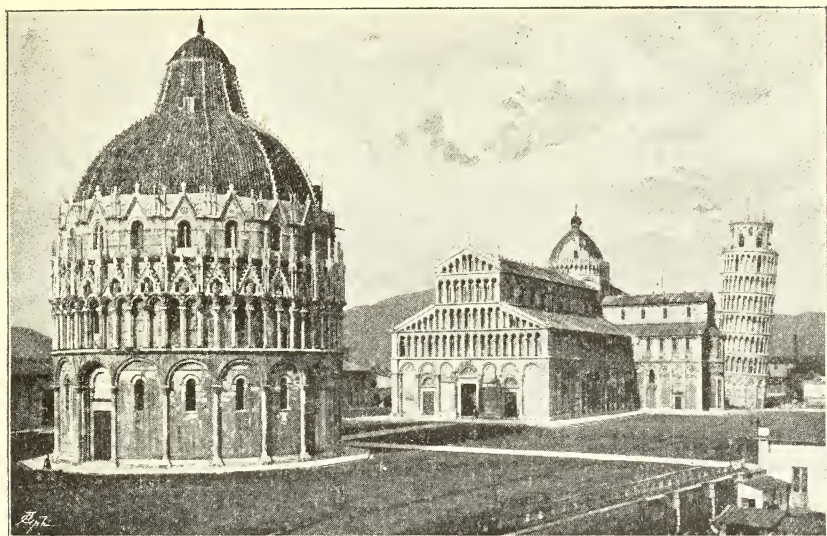
LE GLORIE DI UN' ARTE CHE FU SUA.

SI QUIS IN ISTO CAMPO-SANCTO SEPULTUS FUERIT ET PŒNITENTIAM EGERIT DE COMMISSIS EIUS VITAM POSSIDEBIT ÆTERNAM.

✠ SIMON ME FECIT.

(Nella prima arcata a destra della porta principale.)

ASPICE QUI TRANSIS MISERABILIS INSPICE QUI SIS
TALI NAMQUE DOMO CLAUDITUR OMNIS HOMO
QUISQUIS ADES QUI MORTE CADES STA PERLEGE PLORA
SUM QUOD ERIS: QUOD ES IPSE FUI: PRO ME PRECOR ORA.

(Nella quarta arcata a sinistra.)

Sul piano ampio e verdeggiante in mezzo al quale s' innalzano in mirabile gruppo, quasi bianca apparizione fantastica, i monumenti pisani, al lato estremo della piazza, fiancheggiante la Chiesa consacrata alla Vergine, sorge l'antico Camposanto.

Una lunga fila di arcate chiuse protegge il sacro recinto dagli esterni rumori, e sulla porta principale, entro il ricco tabernacolo tutto a cuspidi e pinnacoli, sta la Vergine col Figlio, attorniata da Santi, preludio alla magnificenza, emblema della santità del monumentale edifizio.

Semplice e severa è l'esterna configurazione; ma entro quelle mura, nei ricordi gloriosi del passato, tra

lo splendore dei marmi e il cupo riscintillare delle corrose pitture, dura nei secoli la potenza e la fede dei nostri antichi, o che il sole discenda pei larghi finestroni traforati come ad animare quella morta grandezza, o la luce vi piova sopra monotona e triste.

In tanta gloria di cose gli occhi affascinati vagano sulle pareti istoriate, e l' anima va meditando la fragilità della vita terrena, ricorda il martirio dei Santi, si commuove e si allieta nella visione delle leggende e dei miracoli, in così splendido miracolo di eleganza, di magnificenza, di armonia.

Quante memorie, quali mirabili immagini della grandezza antica, fra le mura di questo insigne Camposanto!

Quanta vita in questo recinto sacro alla Morte!

I.

Capitanate dall'arcivescovo Ubaldo de' Lanfranchi, le galere pisane correvano i mari lontani per combattere i nemici della fede cristiana; ed erano con loro le flotte delle altre due gloriose potenze, Venezia e Genova, che all' appello di papa Gregorio VIII prima, di Clemente III poi, si erano unite ai danni del Saladino per togliere la Città santa dall' oppressione degli infedeli. E mentre gli alleati stringevano d' assedio Tolemaide, l' arcivescovo Ubaldo mosse in pio pellegrinaggio al monte Calvario, e desiderio vivissimo lo prese di levar molta terra, dal Sacrificio fatta santa, e mandarla alle sue navi.

Non fu propizia la sorte alla iniziata impresa, chè la nuova della morte dell' imperator Federico, il quale

si apprestava a recare aiuto ai combattenti dalla parte di terra, scompigliò gli alleati; e il Saladino, profittando del propizio evento, attaccò gli eserciti cristiani, ch' ebbero nello scontro la peggio e subirono gravissimi danni. L' arcivescovo allora, radunati i suoi, date al vento le vele, fece ritorno in patria.

E fu appunto nell' anno 1203 (così almeno vuole la tradizione) che acquistata una parte di terreno ch' era di fianco alla Chiesa maggiore, e qui fatta distendere la terra ch' egli aveva portato di Palestina, destinò questo luogo per uso di Cimitero.[1] Ma il pensiero di

[1] « Ubaldo poi ritornato in Pisa con le genti che salvate haveva da quell' assedio, a sue spese, comprò certe case che erano in questo luogo con un poco di orto spettante al Capitolo, et havendole spianate vi sparse sopra quella terra santa per haverlo benedetto con quella solennità che a tal cosa si appartiene. » TOTTI, *Dialogo sul Camposanto.* In una carta della filza 2, nell'Archivio del Capitolo, si legge : *Dominus Hubaldus Archiepiscopus emit ortum ubi nunc est sepultura majoris ecclesiæ per cartam rogatam a Silvestro Notario. MCCIII.* Ma nella filza nº II degli estratti delle carte esistenti nell'Archivio della Mensa Arcivescovile non si trova il contratto di cui si fa sopra parola.

Il canonico Totti, pisano, scrisse una illustrazione sul Camposanto che si trova manoscritta nell' Archivio del Capitolo. Da una nota posta in fine al lavoro apparisce ch' egli finì di dettarlo nell' anno 1593. È a forma di dialogo fra un sacerdote e un pellegrino, il primo dei quali illustra il monumento, e descrive le storie degli affreschi con soverchie lungaggini e molte divagazioni d' indole teologica e storica. In una delle ultime carte (240 *tergo*) si legge la seguente dichiarazione : « A dì 21 d'agosto 1593, in venerdì, tra tanti impacci e fastidi, essendo in Fiorenza negl' Innocenti, al carico del quale io indegnamente mi ritrovo, la Dio Gratia benedetto lo fornii. Piaccia al Signore che questo mio passatempo sia stato fatto et ordinato a bene, acciochè nel rivederlo lo riformi in quello che nel molto dire potessi haver errato, et in quello che in se mancassi. Et se c' è cosa che non stia bene da poi che in corso di lettione fin a qui è stato il suo primo pensiero, la Maestà sua me lo faccia riconoscere perchè mi rimetto a tutto et per tutto, et sottopongo a quello che la patrona nostra santissima, la Chiesa Santa Romana, ordina et comanda se però havessi in cosa alcuna errato. »

chiuderla dentro un artistico recinto sorse molto tempo più tardi.

Sino dal 1270, poichè non si hanno memorie anteriori, gli Operai del Duomo, nell'atto di prestare giuramento assumendo l'ufficio loro, dovevano promettere, oltrechè di curare il mantenimento della Chiesa e la costruzione del Campanile,[1] di attendere alla edificazione del Camposanto: *Sollicitus et intentus ero in reaptatione dictæ ecclesiæ et in edificatione campanilis et constructione mortuarii dictæ ecclesiæ.*[2]

Nel 1272 il *discreto uomo* Orlando di Gherardo Sardella, della cappella di san Sepolcro, in presenza degli Anziani è eletto dal Podestà Pietro Frulani di Bologna e dal Capitano del Popolo Guglielmo Borde di Milano, Operaio e Rettore dell' Opera della venerabile maggior Chiesa pisana di santa Maria e del Campanile della stessa Chiesa; e si obbliga di curare, oltrechè il mantenimento e il restauro di ambedue quelle fabbriche, la costruzione del *sepoltuario* o Cimitero.[3] Ed è infatti sotto di lui che l' edificio, se non trovò il suo compimento, fu col disegno di Giovanni Pisano iniziato

[1] Il Campanile fu fondato, secondo gli storici, nell' anno 1174; ma in una carta dell'Archivio del Capitolo del 1172, 5 gennaio, Indizione V, n° 428, si legge: *Judico opere Campanilis petrarum sancte Marie solidos sexaginta.* Il Bonaini, nel pubblicare questa notizia, aggiunge: « Non omisi di avvertire che per tale disposizione può ben congetturarsi o che esistesse un più antico campanile in luogo di quello edificato nel 1174, giusta lo stile pisano; o sivvero (lo che parmi più probabile) che alla fabbrica del Campanile che attualmente ammiriamo, si fossero volti i pensieri dei cittadini assai tempo innanzi che se ne gettassero le fondamenta. » Bonaini, *Memorie inedite intorno alla vita e ai dipinti di Francesco Traini, e ad altre opere di disegno dei secoli XI, XIV e XV,* pag. 61, nota 4. Pisa, Nistri, 1846.

[2] R. Archivio di Stato, Diplomatico Primaziale, 1270, febbraio 24.

[3] Ibidem, 1272, dicembre 28.

e condotto a buon punto, come ci attesta la seguente iscrizione posta nell' arcata a sinistra della porta principale d' ingresso:

A. D. MCCLXXVIII
TEMPORE DOMINI FEDERICI ARCHIEPISCOPI PISANI
DOMINI TERLATI POTESTATIS
OPERARIO ORLANDO SARDELLA
JOHANNE MAGISTRO ÆDIFICANTE.

II.

Giovanni Pisano in quest' opera, che più d' ogni altra doveva render chiaro il suo nome, non ismentì per vero la fama che si era acquistata presso i suoi cittadini. La preziosa terra tolta al Calvario doveva avere adeguata custodia; e i corpi degl' illustri Pisani estinti non avrebbero goduto l' eterno riposo in luogo che della grandezza della patria loro fosse stato men degno. E alla terra e ai corpi Giovanni diè ricetto.

Nulla avrebbe potuto immaginarsi di più maestoso e severo ad un tempo di questo impareggiabile monumento, a buon diritto riguardato come una delle più nobili creazioni dell' arte.

Ha tutto l' edificio la forma di un rettangolo: costruito esternamente di marmi bianchi, è decorato all' intorno di pilastri addossati alle pareti, che sostengono le arcate a tutto sesto, al disopra delle quali corre una cornice continuata. All' attacco di ogni arco sono scolpite una o più teste di svariato carattere e variamente rappresentanti maschere comiche o tragiche, ad imitazione delle antiche, e forse anche qualche

ritratto. Due porte dànno accesso all' interno, che offre l' aspetto di un vasto ed elegante cortile circondato da portici formati da settantadue arcate a tutto sesto. I due lati maggiori del rettangolo hanno ciascuno ventisei arcate, le quali posano su pilastri sostenuti da un elevato e continuo basamento; i due minori ne hanno cinque; e ciascuna arcata è vagamente arricchita da un ornato di archi acuti e di rosoni elegantemente intrecciati, sorretti da pilastrini a più faccie e da esili colonnette.

Altre teste umane, o grottesche, o d' animali, son pure internamente a ogni attacco d' arco. A uno dei lati minori dell' edifizio, nella parete esterna di levante, è addossata la cappella Dal Pozzo, terminante a forma di cupola; come due più piccole cappelle si aprono nel muro della parete di tramontana.

Il pavimento è tutto a marmi bianchi, traversati da liste nere; e fra queste son più di seicento sepolture di antiche famiglie, di cittadini illustri e di corporazioni, indicate tutte da stemmi, da armi gentilizie, da figure o da semplici epigrafi: all' intorno gira un sedile di marmo, sovra cui stanno casse sepolcrali e sarcofagi antichi, tolti da diversi luoghi della città, o, secondo la tradizione, portati dai Pisani in patria da lontane regioni e dalle città vinte e debellate: trofei di memorabili imprese e di più memorabili vittorie.

Per sei archi che si aprono sino al suolo si passa dal portico nel chiostro, sempre verdeggiante e diviso in tre scompartimenti, perchè si vuole che in tre volte da Gerusalemme fosse in Pisa trasportata quella terra, che, sempre stando alla tradizione, avrebbe avuto la

virtù di consumare in tre giorni la carne e le ossa dei cadaveri. Agli angoli del chiostro quattro cipressi crescono severità e mestizia al sacro recinto ; e nel centro, su di una colonna sormontata da una croce, l'edera si avviticchia sino a nasconderne il fusto ; e gruppi di rose d'ogni mese sbocciano sul prato, ove le giunchiglie, le margheritine e le viole selvatiche fioriscono tra 'l verde : gaio e sorridente contrasto alla severità della necropoli.

III.

Il Vasari e gli storici affermano che il monumento fu terminato nel 1283 ; così in soli cinque anni sarebbe esso stato compiuto. Ma non è punto credibile che in sì breve corso di tempo si potesse dar termine ad opera così magistrale ; e nel fatto i documenti dimostreranno che i lavori per il compiuto coronamento dell'edificio durarono sino a tutto il secolo XIV, se non più ancora. Bastino del resto queste notizie a confermare la nostra asserzione : Borgundio Tadi, che fu Operaio dal 1298 al 1311, ...FECIE FARE (nel 1300) L'ECLESIA DI CHANPO SANCTO DALL'ARCOARA (*sic*) IN SU...., come si legge nell'iscrizione del pilastro del Duomo ;[1] nel 1359 gli Anziani eleggono dodici cittadini, tre per ciascun quartiere, *ad providendum et supra providendo de modo servando in construtione fundamentorum et murorum Campisancti ex latere murorum pisanæ civitatis ;*[2] nel 1388 dànno facoltà a Parasone Grasso, Operaio del Duomo, di prendere a

---

[1] Il primo dalla facciata, dirimpetto all'Ospedale.
[2] Provv. degli Anziani, libro 129, div. *A*, particola di serie 49, c. 118ᵗ.

mutuo ottocento fiorini d'oro per la prosecuzione e il compimento dei lavori del Camposanto;[1] nel 1393 accordano al nuovo Operaio Giovanni Macigna di prendere a mutuo sino a duemila fiorini per condurre a termine gli edifizi dell' Opera;[2] nel 1396, infine, l' Operaio Ranieri da Cascina manda i migliori maestri che allora fossero in Pisa, a ricercare di che abbisognasse il monumento: *et de qualibus necessaria et utili reparatione, fortificatione et evitatione periculi, et in augmentatione dicti Campisanti.*[3]

È naturale quindi, che si trovino anche dopo note di spese per il restauro o il compimento del tetto, per la fabbricazione dei piombi della copertura (perchè non si guardò, come dice il Vasari, a spesa nessuna); per la costruzione del pavimento e dei muriccioli; per le cornici, gli archetti, i capitelli e le colonne. Del resto, basta sfogliare i registri dell' Opera per avere un' idea dell' incessante lavorío. Nel 1318 (diamo appena alcune fra le più importanti notizie) i vetturali portano some di *ghiare* e pezzi di lapidi *ad causam fundamentorum Campisancti;*[4] nel 1349 i maestri Cellino di Nese, Colo di Mucido, Jacopo di Piero, Giannino di Antonio, Angiolo di Francesco, Domenico di Pasquino, Gante di Luparello, Tommaso di Giovanni, Biagio di Pardo, An-

[1] Deliberazioni e Partiti del Comune riguardanti l' Opera, n° 1 turchino.

[2] Ibidem (dicembre 14).

[3] Contratti dell' Opera, n° 2 turchino, c. 180. I maestri erano: Venturino olim..., ingegnere del Conte di Virtù; Matteo olim...; Lupo olim Pieri; Pisano olim Tucci di Appiano; Giovanni di Cucigliano; Lupo olim Gantis lapicida; e Rocco olim Venturino lapicida: *omnibus sufficientibus magistris in arte et magisterio carpentariorum, muri et lapicidum electis inter excellentiores magistros pisane civitatis.*

[4] Entrata e uscita, 10 turch., c. 4ᵗ, 24 e 53ᵗ.

tonio di Venturino, Jacopo di Colo, Lapo di Salvi, Lupo di Gante e Puccio di Landuccio, tutti chiamati *picchiapietre*,[1] lavorano i marmi nel laboratorio dell'Opera, o alla *taglia*, come si diceva allora, *pro complemento laborerii Campisancti*,[2] e maestro Stefano di Orlando, della cappella di san Simone, chiamato *maestro d'ascia*, lavora ai cavalletti.[3]

Nel 1371 due dei maestri citati, Jacopo di Piero e Tommaso di Giovanni, si ritrovano occupati *in compiendo et reactando tecto Campisancti*,[4] mentre dal 1349 al 1395 altri fabbricano le piastre di piombo.[5] Nel 1372 si fanno le *murella*,[6] e maestro Lupo di Piero va in Garfagnana per comprare il legno necessario *pro tecto Campisanti nuper fiendo*;[7] nel '74 Taddeo di Vanni picchiapietre da Firenze lavora di notte in casa propria le lapidi nere *pro filis nigris Campisancti*, e qualche anno dipoi gli archetti.[8] Nel 1380 Jacopo di Piero e Luca da Siena fanno *le cornici isfogliate*[9] insieme con Piero di Puccio (poi capomaestro dell'Opera), il quale nel 1379 lavora ai capitelli[10] e due anni dopo alle lapidi per le sepolture, o come si legge nei libri: *pro spasso Campisancti*.[11] Nel 1390 si continua a lavorare i marmi per le sepolture o per il pavimento, cui attendono in par-

---

[1] Entrata e uscita, 14 turch., c. 164; 15 turch., c. 52.

[2] Ibidem, c. 168.

[3] Ibidem, 1349, c. 172ᵗ.

[4] Ibidem, 17 turch., c. 112.

[5] Ibidem, da 14 turch. a 40.

[6] Ibidem, 22 turch., c. 76ᵗ.

[7] Ibidem, 22 turch., c. 73.

[8] Ibidem, 24 turch., c. 102; 33 turch., c. 83ᵗ.

[9] Ibidem, 27 turch., c. 69.

[10] Ibidem, 26 turch., c. 74; 30 turch.

[11] Ibidem, 33 turch., c. 59.

ticolar modo Gerio di Giovanni, Domenico e Simone di Pasquino, Ranieri di Andrea, Nocco di Venturino, Lupo di Gante e Puccio di Landuccio, i quali si trovano occupati, sin verso la fine del 1300, negli stessi lavori oltre che in altri, non specificati ma genericamente indicati con la frase *pro laboratura marmoris pro Camposancto.*[1] Nel 1394 Lupo di Gante e Nocco di Venturino si trovano di nuovo a restaurare e compire il tetto; nel 1395 Giovanni e Bartolomeo fratelli del fu Guidone, e Bartolomeo del fu Guglielmo, lapicidi *de civitate Comarum,* a richiesta dell' Opera stanno sul Monte pisano e sui monti di Asciano a levare i marmi per i lavori dell' Opera stessa, cioè lapidi per i sepolcri del Camposanto *et necessaria marmora pro perfectione soli Campisancti;*[2] nel 1429, infine, si compra marmo di Carrara *pro lapidis, seggiulis, columnis et alia pro Camposancto* per servire non solo ai nuovi lavori, ma ancora al restauro dei già esistenti.[3] E le partite seguiterebbero, ed anche maggiori, se non ci fossero sembrati sufficienti questi brevi e sommarî cenni a dare un' idea di tutto il lavorío occorso pel grandioso edifizio, e a confermare quanto in principio abbiam detto circa alla durata della sua costruzione.

IV.

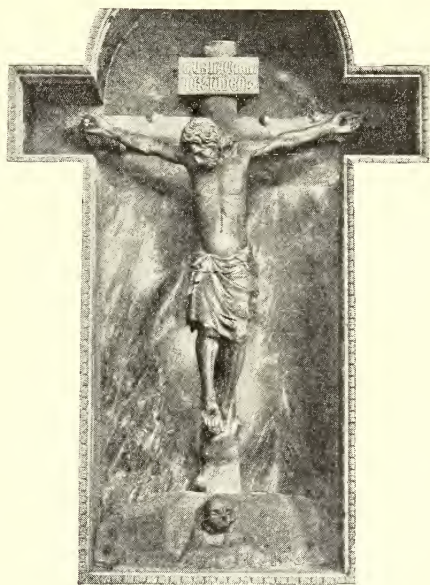
Narra il Vasari, che avendo Giovanni Pisano lavorato con molta perfezione molti ornamenti nella piccola ma ornatissima chiesa di santa Maria della Spina,

---

[1] Vedi i registri dell' Opera di entrata e uscita.

[2] Contratti dell' Opera dal 1292 al 1408.

[3] Entrata e uscita, 48 e 49 turch., c. 76, 83t, 71.

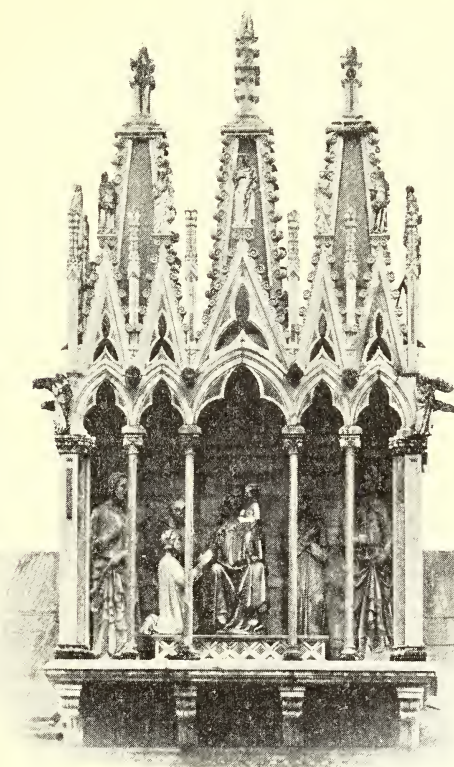
i Pisani affidarono a lui la cura di far l' edifizio di Camposanto; « ond' egli con buon disegno e con molto giudizio lo fece in quella maniera e con quelli ornamenti e di quella grandezza che si vede. » Ma poichè oggi è dimostrato, che Giovanni non ha avuto parte ai lavori di ornamentazione della *ornatissima* chiesetta della Spina, non è per quella certo che i Pisani dettero a lui la cura di fare l' edifizio del Camposanto, il quale doveva essere un pezzo innanzi nel 1325, quando la chiesa fu ampliata e ridotta alla forma che serba tuttora. Proprio il contrario, dunque, di quanto afferma lo storico aretino. Nè è egualmente da credere che Giovanni lo facesse con quelli ornamenti che si vedono; perchè sappiamo, che entro l' arco esterno della porta di Camposanto, quella appunto ch' è verso la porta del Leone, trovavasi un tempo un crocifisso di marmo, che gli storici pisani attribuiscono al prodigioso scalpello di Nicola, o più volentieri, come scrive il Da Morrona, a quel di Giovanni suo figlio;[1] e fu questo Crocifisso nel 1390 colorito da Jacopo di Michele detto il Gera,

[1] DA MORRONA, *Pisa illustrata nelle arti del disegno,* vol. III, pag. 163. Livorno, Marenigh, 1812.

pittore pisano, ch' ebbe lire 24 e soldi 10 *pro suo salario et mercede pro ornatura et pictura.*[1] Nell' arco dell' altra porta era rappresentato in mosaico un san Michele Arcangelo, il quale nel 1372 fu restaurato, mettendovi degli *speculi,*[2] nel 1420 Turino pittore lo risarcì di nuovo,[3] e nel 1459 l' Opera fece altre spese *per acconciare san Michele Angiolo sopra la porta di Camposanto,*[4] le quali si ripeterono nel 1538.[5]

Il Cristo, non abbiam quasi bisogno di dirlo, non può tenersi nè del prodigioso scalpello di Nicola nè molto meno di quello del figlio: conserva, è vero, i caratteri della scuola pisana, e vi è certo notevole la ricerca accurata di rendere la forma, e più che la forma, nel torso non felicemente raggiunta, il sentimento e l' espressione, che vivissimi traspaiono dalla testa cadente sulla spalla destra con naturale abbandono. E poichè sappiamo che fu dipinto dal Gera nel 1390, è lecito, ci pare, supporre che, secondo l' uso de' tempi, la coloritura seguisse immediatamente la fattura dell' opera.[6]

E come nel 1790 fu questo trasportato nella chiesa di san Michele in Borgo, ove anche attualmente si trova sul secondo altare a sinistra, così il mosaico, per le cattive condizioni sue, fu, con sistema più spiccio, distrutto. Ma gli storici attribuiscono a Giovanni Pisano il tabernacolo ch' è tutt' ora sulla porta principale d' ingresso del Camposanto, ove è rappresentata, a tutto

[1] Entrata e uscita, 1389, c. 70ᵗ.
[2] Ibidem, 19 turch., c. 104, 107ᵗ.
[3] Ibidem, 56 turch., c. 229ᵗ.
[4] Ibidem, 56 turch., c. 229ᵗ.
[5] Ricordanze, 16 turch., c. 14.
[6] Cfr. *Archivio storico dell' arte*, serie seconda, anno I, fasc. V.

rilievo, la Vergine in trono col Figlio diritto sulle ginocchia, circondata da vari Santi. Un personaggio, con le mani giunte, sta inginocchiato ai piedi del trono rivolto alla Vergine; e questo alcuni vorrebbero fosse lo stesso Giovanni, il quale con le altre figure scolpì

sè medesimo; altri, come il Rosini e il Da Morrona, Pietro Gambacorti allora Operaio.[1] Ma sarà bene intenderci sul significato di questo *allora*. Il Gambacorti,

[1] Rosini, *Descrizione delle pitture del Camposanto di Pisa,* pag. 6, nota 3. Pisa, Capurro, 1837. — Da Morrona, loc. cit., vol. II, pag. 178.

anzitutto, non fu mai Operaio del Duomo; e poichè governò la città di Pisa nella seconda metà del secolo XIV e Giovanni Pisano si vuol morto verso il 1328, come conciliare queste due date? Se in quel personaggio genuflesso dinanzi alla Vergine si è voluto effigiare il Gambacorti, il quale, anche senza che fosse Operaio, potrebbe esser stato qui posto in grazia dell' alto ufficio che ricopriva, Giovanni Pisano non può assolutamente aver lavorato a quel tabernacolo, come del resto pare a noi più probabile, anche senza insistere sulla questione delle date e dei nomi. Quelle figure non hanno affatto il carattere proprio alle opere dell' artista pisano: la testa della Vergine oblunga, depressa alle tempie, dagli occhi male impostati, con la bocca aperta come se fosse istupidita, è nella costruzione contorta e sgraziata; e le altre teste, tutte di un ovale esagerato e prive di espressione, diremo meglio anzi, dalla fisonomia imbambolata e dal collo lungo, rivelano la maniera dei seguaci di Giovanni; e per queste speciali caratteristiche nella riproduzione delle forme e dei tipi, ci fanno venire alla memoria le figure del monumento Gambacorti, un tempo nella chiesa di san Francesco, ora in Camposanto. Le pieghe scendono informi e gravi; le figure o esageratamente sproporzionate o meschine, le estremità grossolane si ritrovano in questi differenti lavori, dei quali non sappiamo nè possiam quindi indicare l' autore; molto probabilmente uno dei capomaestri dell' Opera della seconda metà del secolo XIV.[1] E se così fosse (come noi crediamo), potrebbe accogliersi anche la supposizione, che in quel

---

[1] Vedi in *Archivio storico dell' arte,* serie seconda, anno I, fasc. I e II.

personaggio inginocchiato sia veramente ritratto Pietro Gambacorti. Ma anche su questa attribuzione deve esser nato equivoco.

Il Rosini ci dice che questo tabernacolo, il quale secondo la tradizione ornava altre volte la porta di mezzo del Duomo,[1] fu sovrapposto alla porta principale in tempi posteriori; ma l' errore del Rosini, che del resto copiò il Da Morrona, nacque dall'aver letto male il Vasari, il quale scrisse che era sulla porta del Duomo la Vergine col Figlio fra due Santi, e che quegli che a' piedi sta in ginocchio, è Pietro Gambacorti Operaio;[2] ove lo storico aretino allude non già al gruppo di statue ora sopra il Camposanto entro il tabernacolo, ma sivvero all' altro che sta sulla porta principale del Battistero, sotto l'arco, di cui la Vergine col Figlio, bellissima e maestosa figura, porta nello zoccolo la scritta:

SUB PETRI CURA HEC PIA FUIT SCULPTA FIGURA
NICOLA NATO SCULPTORE JOHANNE VOCATO

ed ha alla destra quel san Giovan Battista con ai piedi una figurina genuflessa, che, insieme col san Giovanni Evangelista che sta dall' altro lato, non potremmo assolutamente assegnare a Giovanni.

E come il Da Morrona male interpretò il Vasari, così questi credette senz' altro che quel *sub Petri cura* significasse che il lavoro fosse stato eseguito a tempo di Pietro Gambacorti. Ma egli deve avere sbagliato ancora la collocazione di quella statua di Giovanni,

---

[1] *Descrizione delle pitture del Camposanto di Pisa,* pag. 7.
[2] Vasari, Ed. Sansoni, vol. I, pag. 317.

che non potè mai essere sulla porta del Duomo, dal momento che ci è dato sapere che un Pietro, e certo quello a cui si allude, era nel 1304 Operaio di san Giovanni Battista, e che lo stesso scultore pisano fu di questa chiesa capomaestro.[1] Una notizia piuttosto non bisogna qui dimenticare: Nuccaro, pittore pisano della cappella di san Niccola, nel 1301 colorì e mise ad oro un' imagine della Vergine col Figlio che era sulla porta di Camposanto.[2] Fu questa imagine tolta per far luogo al mosaico rappresentante san Michele Arcangelo o al Crocifisso che il Gera dipinse nel 1390? Non siamo in grado di affermarlo per mancanza di più precise notizie: quel che più monta però è che nessuna memoria, dopo questa citata, rimane della Vergine col Figlio colorita e messa ad oro dal pittore pisano.

V.

Se sostanzialmente la interna configurazione del monumento può dirsi invariata, non può affermarsi che tutto fosse come attualmente si vede. Nel rialzo del piano, che si nota tuttora, ove si salgono due gradini, era il coro; per il quale nel 1385 Bartolomeo di Ninno vetturale reca some di rena *per empitura lo coro di Camposanto,*[3] e nel 1388 Nino di Neri vende all' Opera nove tavole di marmo per questo lavoro,[4] il quale può credersi finito soltanto ai primi del secolo successivo. Nel 1489, a tanta distanza di tempo, Domenico di Ma-

[1] Archivio del Capitolo, filza 2.
[2] Entrata e uscita, n° 2 turch., c. 66.
[3] Ibidem, 33 turch., c. 53t.
[4] Ibidem, 37 turch., c. 8t.

riotto, maestro d'intaglio, riceve dall'Operaio lire 482 e soldi 15 per la fattura del coro e delle sedie di Camposanto,[1] che dovevano esser lavorate a intarsio, dal momento che nell'inventario fatto dall'Opera dopo l'incendio del Duomo (1596) ritroviamo in una stanza un fregio *sopra il parapetto della sagrestia vecchia o vero del coro vecchio di Camposanto.*[2] Alle pareti ov' era il coro, « il quale (dice il canonico Totti nel suo dialogo manoscritto sul Camposanto) è dove vedete quel bel sepolcro di marmo fatto per mano del Tribolo, scultore eccellentissimo fiorentino, a memoria di Matteo Corti, filosofo e medico eccellente,.... e finisce di contro a quell'altro sepolcro di Giovan Francesco Vegio, »[3] stavano alcuni altari (non ci è dato precisarne il numero) per i quali nel 1301 un certo Cosci, maestro di pietra, della cappella di santa Maria maggiore vendette all'Opera quattro colonnette di marmo.[4] Nel 1349 si lavora alla costruzione di quello detto della Trinità;[5] e più tardi, nel 1392, o per restauro o per totale cambiamento degli esistenti, Lupo di Gante, Ranieri di Andrea e Ventura, lapicidi, attendono con due manuali ad adattare al muro così l'altare della Trinità come quello detto di tutti i Santi,[6] il quale, situato sotto la figura di Cristo nell'affresco della Crocifissione, fu dotato dall'Operaio Giovanni De Rossi dei suoi beni;[7] e maestro Borghese,

[1] *Archivio storico dell'arte,* anno VI, fasc. III: *I maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa,* pag. 8.

[2] Arch. del Capitolo, filza *K, Inventari* c. 7^t.

[3] Arch. del Capitolo. TOTTI, *Ms. sul Camposanto di Pisa,* c. 8^t.

[4] Entrata e uscita, 2 turch., c. 89^t.

[5] Ibidem, 14 turch., c. 113^t, 159, 160, 161, 162.

[6] Ibidem, 39 turch., c. 89, 90.

[7] Arch. dell'Opera, filza di recapiti dal 1300 al 1500, n° 1118.

dipintore, ebbe l'incarico di colorir la tavola che venne posta sull'altare stesso;[1] l'altro poi detto volgarmente del Barbaresco, era situato nella cappella fatta fare dalla famiglia Barbaresco, la quale divenne per successione proprietà Battaglini, quindi Aulla. Nel 1476 rovinando la detta cappella e le acque guastando le pitture che *eran dentro la faccia di Camposanto,* donna Jacopa del fu Giovanni Barbaresco, d'accordo con l'Opera, provvide alle necessarie riparazioni.[2]

Anche di un altro altare è memoria nei libri della Primaziale; quello cioè di san Gregorio, posto dentro la cappella dedicata a questo santo, e fatto costruire da maestro Ligo Amannati dottore in medicina;[3] come pure è d'uopo qui ricordare l'altra cappella, che sul disegno di Francesco di Giovanni da Firenze detto il Francione e Baccio Pontelli avrebbe dovuto costruirsi alla memoria di Filippo de' Medici, arcivescovo di Pisa.[4] E abbiam detto *avrebbe,* perchè veramente noi non siamo in grado di dire se la cappella fu per un accordo intervenuto fra questi due artisti effettivamente costruita. Il Totti, nel citato suo dialogo manoscritto, ci dice che ove ora è quella Dal Pozzo avrebbe dovuto erigersi la cappella sul disegno che fece fare l'arcivescovo de' Medici; ma che, attesa la sua morte, restò sospeso il lavoro.[5] Ora per il contratto pubblicato[6] può con sicu-

---

[1] TANFANI, *Provincia di Pisa,* anno 1881, nº 30.

[2] Arch. del Capitolo, filza *D,* Volume di Ricordanze, c. 12.

[3] Arch. del Capitolo, filza *B,* c. 126; Contratti dell'Opera, 2 turch., c. 131, nº 136.

[4] *Archivio storico dell'arte,* anno VI, fasc. III: *I maestri d'intaglio e di tarsia in legno nella Primaziale di Pisa.*

[5] Cfr. DA MORRONA, *Pisa illustrata,* vol. II, pag. 227.

[6] *Archivio storico dell'arte,* anno VI, fasc. III: *I maestri d'intaglio e di tarsia in legno,* ec.

rezza affermarsi, che la cappella « la quale lassò la benedetta memoria di messer Filippo de' Medici » si doveva fare in Camposanto dai due sopracitati artefici; e se non si fece non fu per la morte dell'arcivescovo, che al momento dell'accordo fra il Francione e il Pontelli non era già più in vita, ma per altre cause a noi rimaste sconosciute. In quanto poi all'asserzione del Vasari, che Tommaso Pisano finisse la cappella di Camposanto, poichè non possiamo credere possa aver egli voluto alludere a questa, come vorrebbero alcuni storici, dal momento che, se pur fu principiata, ciò avvenne solo nel 1475; bisogna concludere ch'egli lavorasse ad altra più antica, e forse a quella dedicata a san Girolamo dalla Corporazione de' Mercanti che lo stesso Da Morrona afferma esistesse in Camposanto: *et predicti Consules stantiaverunt quod eorum Sindicus faciat reaptare sacellum de Curia Mercatorum in Camposancto, et ibi faciat depingere S. Hyeronimum in deserto.* L'atto è dell'anno pisano 1352.[1] Comunque sia, è certo che sulle fondamenta di altra più antica fu nel 1594 fatta inalzare l'attuale cappella dall'arcivescovo Carlo Antonio Dal Pozzo, per concessione avuta dal Granduca di farne la propria sepoltura.[2]

---

[1] Da Morrona, loc. cit., vol. II, pag. 230. Per questa cappella Barnaba da Modena dipinse il quadro, oggi al Museo Civico di Pisa, rappresentante la Vergine in trono fra otto Angeli, che porta scritto sulla cornice: .... CIVES . ET . MERCATORES . PISANI . PRO . SALUTE . AN. ....

[2] L'arcivescovo Carlo Antonio Dal Pozzo chiese con lettera al Granduca di poter fabbricare *per sua devotione* e *dotarla* una cappella in testa del Camposanto di Pisa *dove ora è un certo dirupato et muri,* e lo supplicò di queste cose: 1° *concederli detto sito,* 2° *che dovendo esser la porta della Cappella dove adesso è la sepoltura del Dottore Giovanni Buoncompagni, che possa levar via a sue spese la ditta sepoltura e metterla appresso a quella di Filippo Decio,* 3° *che l'Opera li doni una colonna di marmo verde,* 4° *che S.A. li doni due colonne che ha all'Arsenale.* Arch. del Capitolo, filza 2.

VI.

Volle Giovanni Pisano in questa fabbrica tenersi fedele alle forme dell' architettura latina, e concepì il suo Camposanto colla massima semplicità così all' esterno come all' interno.

I suoi scolari e successori ornarono quel primitivo disegno con la minuta repartizione degli archi all' interno, col tabernacolo sulla porta d' ingresso all' esterno, seguendo il nuovo gusto a noi venuto dai grandi e internazionali ordini monastici, per l' influsso de' quali fiorirono di archetti e di pinnacoli i vecchi monumenti, come il nostro Battistero, e se ne compirono altri, come la chiesetta della Spina.

Scrive infatti il Rosini che « se in appresso entro gli archi rotondi si sono innestati degli ornamenti chiamati di gotica scuola, attribuir non se ne debbe la colpa a chi ne disegnò da prima e ne diresse la fabbrica ; »[1] ma senza dar colpa a nessuno, tanto più che nessuno invero la meriterebbe, è certo che Giovanni Pisano non ebbe il pensiero di decorar quegli archi con trafori, quali tuttora si ammirano, e all' eleganza del monumento così efficacemente contribuiscono. E a prova di ciò, basterà osservare dalla parte del chiostro scoperto quel doppio parapetto, costruito sopra l' altro, così fatto manifestamente per scorciare le esili colonnette delle quadrifore, le quali sarebbero invero apparse eccessivamente lunghe se avessero dovuto posare sul basamento originario. Un' iscrizione,

[1] *Descrizione delle pitture del Camposanto di Pisa*, pag. 8.

posta dalla parte esterna del pilastro di faccia alla porta principale, ricorda che l'ornamento di alcune arcate, nonchè quattro di queste, furono eseguite nel 1464 a tempo e per cura dell'arcivescovo de' Medici; e nel 1459, ai dì 19 di marzo, certo per questi lavori, l'Operaio del Duomo *alloga il fornimento di marmi di Carrara* a Pellegrino di Giovanni del Marraso e Giacobbe Antonio, figlio di Giacobbe di Giovanni Mazzuoli, per la costruzione di quattordici parapetti e *venti colonnelli e arcali.*[1] Ma sappiamo anche, che nel 1393 Lupo di Gante, scultore, riparò, insieme con altri maestri di pietra addetti ai lavori dell' Opera, le finestre di marmo che erano dirimpetto alle figure del Giudizio, rimettendo in quelle alcuni capitelli;[2] e per lo stesso scopo se ne comprarono altri da donna Bacciomea, i quali furono adoprati per le nuove finestre o per il restauro delle esistenti.[3]

Dal 1461 poi al 1464 Bartolomeo delle Cime di Lombardia è maestro degli arconi; e Simone di Domenico da Firenze (che è chiamato maestro delle finestre di Camposanto), Guasparri di maestro Antonio picchiapietre, Salvi di Andrea da Firenze, scultori, e Andrea di Francesco da Firenze, che nel 1458 ne aveva già fatte e collocate a posto due, lavorano alle ornamentazioni delle quadrifore: *e a tutto il dì 27 di luglio 1464* si spesero *lire 4844, per fattura di ventotto finestre di marmo straforato.... sono tutte le finestre che mancavano al fornimento in Camposanto.*[4]

---

[1] Milanesi, *Documenti inediti dell' arte toscana* in *Buonarroti*, serie III, vol. II, nº 124, pag. 148.

[2] Entrata e uscita, 40 turch., c. 63.

[3] Ibidem, 40 turch., c. 64t.

[4] Arch. dell' Opera, libro rosso *A*, c. 105.

Il quale *fornimento* fu con questa iscrizione ricordato:

DOMINO DE MEDICIS ARCHIEPISCOPO PISANO, ANTONIUS JACOBI, ALMI TEMPLI PISANI OPERARIUS, SACRI HUIUS ET INTER MORTALES PRÆCLARISSIMI SEPULCRI OPUS I.I.I.I. ARCUBUS XXVIII.... PERFORATIS FENESTRIS MARMOREIS, III ANN. SUA DILIGENTIA PERFICI CURAVIT. D. I. AN. MCCCCLXIIII.

VII.

Scrive il Ciampi, che contro il danno delle stagioni i Pisani avevano preso un grandioso provvedimento: di chiudere, cioè, con vetrate i finestroni esposti a tramontana e al vento marino, com' è anche palese dagli incastri de' ferri che si vedono rimpetto alle pitture di Buffalmacco e dell' Orcagna; [1] ma non restarono lungo tempo al loro posto queste vetrate, chè nel 1490, il giorno 28 del mese di aprile, i Priori di Pisa dettero licenza all' Operaio di toglierle dal Camposanto e di restaurare con quelle le finestre della Chiesa maggiore.[2]

Lo stesso Ciampi ci dice, che erano a vetri colorati non solo ma istoriati tutti, e v' era in una Cristo tentato dal demonio e nelle altre le storie della Samaritana e la vocazione di san Matteo; [3] ma l' importanza del lavoro merita più precise e particolareggiate notizie. Sappiamo infatti, che il 4 giugno 1458 maestro Lunardo di Bartolomeo della Scarperia e Bartolomeo suo compagno riscossero lire 720 *per una finestra di vetro fatta in Chanpo santo in sul chanto verso Giobbe,* nella quale era espressa *la istoria della Natività di*

---

[1] Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese,* ec., pag. 115, nota *b.*
[2] Arch. del Capitolo, *Vetera Pisani Senatus Monumenta,* Ms. c. 98.
[3] Ciampi, loc. cit., pag. 116, nota.

Nostra Donna. Ai 10 di marzo del 1460 gli stessi maestri compirono un' altra finestra nella quale avevano figurato *Cristo quando li è portato sul monte;* e ai 12 dello stesso mese l' Operaio del Duomo, soddisfatto del saggio, allogò senz' altro a Leonardo di Bartolomeo di Scarperia e a Bartolomeo di Andrea, fratelli cugini, maestri di vetri dipinti, sette finestre in Camposanto, nelle quali si compresero le due già fatte, *sequendo ordinem et viam jam inceptam, ex latere cori dicti Campi sancti, et deversus dictum corum,* alle condizioni che fossero queste cominciate il 15 di maggio e in quattro anni date finite, e dovessero essere lavorate a Pisa *et non alibi.*[1]

Infatti nel 1464, a dì primo di giugno, quei maestri si dichiararono creditori della somma di lire 560 per l' ultima finestra lavorata in Camposanto; e mentre di loro non esistono più notizie, troviamo invece, che un Bartolomeo di Andrea detto Banco, della Scarperia, che era anche scarpellino, e che col fratello Giovanni nel 1485 lavorò al chiostro del Convento di san Francesco in Pisa,[2] nello stesso anno doveva ricevere lire 560 per una vetrata posta *di contra al Paradiso, che vi se ne à mettere un' altra che è una in coro e questa li vien rasente.* Ed anche quest' ultima finestra da porsi in coro fu fatta dal medesimo artista, il quale il 14 di agosto del 1489 restò in credito per quest' opera della solita somma di lire 560.[3]

---

[1] Milanesi, *Documenti inediti dell' arte toscana* in *Buonarroti,* serie III, vol. II, n° 129, pag. 178.

[2] Milanesi, loc. cit., serie III, vol. II, n° 157, pag. 334.

[3] Simoneschi, *Della vita privata dei Pisani nel medio evo,* pag. 92 e 95. Pisa, Citi, 1895.

Nella terza delle finestre poste *di verso il coro, di contra alla storia di santo Macchario,* era rappresentato *quando Cristo chiese da bere alla Samaritana;* nella quarta andando verso il coro, *quando santo Matteo era banchieri, e Cristo il chiama;* nella quinta, *quando san Piero si gittò nell'acqua, udendo la voce di Cristo;* nella sesta, *quando Cristo cacciò choloro che vendeano nel tenpio,* e nella settima, infine, *quando Cristo liberò l'attratto.*[1]

Mancarono forse i mezzi al compimento di così grande lavoro, o piuttosto si comprese subito il danno che sarebbe derivato all' eleganza e alla bellezza di così caratteristico monumento da quell' aggiunta che avrebbe tolta tanta parte di luce e di sole?

VIII.

Non era ancor terminata la costruzione del monumentale edifizio, e già i Pisani pensavano di arricchirlo con pitture dei migliori artisti, « acciocchè, » scrive il Vasari, « come tanta fabbrica era tutta di fuori incrostata di marmi e d' intagli fatti con grandissima spesa, coperto di piombo il tetto, e dentro piena di pile e sepolture antiche, state de' gentili e recate in quella città di varie parti del mondo ; così fusse ornata dentro nelle facciate di nobilissime pitture. »[2]

La critica ha già spazzato la via dalle false notizie, dalle fantastiche attribuzioni di queste nobilissime pitture; non per ciò esse perdono di pregio e d' interesse. Se Giotto e Buffalmacco, Pietro Lorenzetti e l' Orcagna

---

[1] Simoneschi, loc. cit. pag. 93 e segg.
[2] Vasari, Ed. Sansoni, vol. I, pag. 380.

non han decorate le interne pareti del Camposanto con le opere del loro ingegno, riman pur sempre tanto di prezioso entro queste mura, da non permetterci di rimpiangere nè la mancanza dell'opere loro, nè tutto quello che il tempo ci ha invidiato!

Sino dal 1299 Vicino, pittore di Pistoia, e Giovanni Apparecchiati da Lucca fecero nella chiesa di Camposanto una imagine della Vergine col Figlio fra i santi Giovanni Battista e Giovanni Evangelista; ma non fu che circa alla metà del secolo XIV che s' incominciarono quei lavori che dovevano così largamente contribuire alla magnificenza del monumento, attestando pei secoli l' alto concetto in che i Pisani tenevano quel sacro recinto.

La parte prima illustrata dagli artisti dovette senza dubbio essere quella ove anch' oggi si ammirano gli affreschi attribuiti a Buffalmacco e all' Orcagna. Infatti mentre i maestri dell' Opera attendevano ai lavori di finimento delle altre parti, da questo lato già si trovano occupati ai restauri delle finestre, prova che furon queste le prime ad esser costruite. Ma invano dei primi pittori si ricercherebbero i nomi nei libri d' amministrazione della Primaziale pisana. Se dovessimo credere alle notizie degli storici anteriori e posteriori al Vasari, Giotto avrebbe dovuto lavorare le storie di Giobbe; Buffalmacco non solo quelle rappresentanti la Creazione, ma anche la Crocifissione, la Resurrezione e l' Ascensione; l' Orcagna il Trionfo della Morte e il Giudizio, e il fratello di lui, Bernardo (ora è invece dimostrato che si chiamava Nardo) l' Inferno; Simone Martini le storie di san Ranieri: e poi v' avrebbero avuto parte anche Taddeo Gaddi e Taddeo Bartoli!

Nè il codice Gaddiano citato dal Milanesi è più preciso nelle attribuzioni: vuole del Gaddi le storie di Giobbe, di Bernardo (Daddi) l'Inferno, di Buonamico Buffalmacco molti lavori, senza però dir quali, e di Stefano fiorentino l'Assunzione di Nostra Donna.[1] Ohimè, troppe bugie per potergli credere anche quando dica la verità!

Il Vasari ripete molti di questi errori, e ne aggiunge, per non esser da meno, qualcheduno di suo. Anch'egli ascrive a Giotto le storie di Giobbe, a Buffalmacco e agli Orcagna gli affreschi che non possono a loro per nessuna ragione attribuirsi: vuole di Pietro Lorenzetti gli Anacoreti; di Simone Martini le tre storie superiori di san Ranieri; assegna a Taddeo Bartoli una Nostra Donna incoronata da Gesù Cristo con molti Angeli in attitudini bellissime e molto ben coloriti; ci dice anche che Stefano fiorentino dipinse una Nostra Donna che è alquanto migliore di disegno e di colorito dell'opera di Giotto, la qual Madonna però egualmente attribuisce a Simone.[2]

Ora, piuttosto che seguire la tradizione o le erronee attribuzioni di storici troppo recenti e poco scrupolosi, ricerchiamo anzi tutto nei registri di amministrazione dell'Opera i nomi degli artisti che indubbiamente hanno avuto parte nelle pitture del Camposanto.

Prima del 1368 o 1369 non abbiamo nessuna notizia: e dobbiamo veramente dolerci, che quei libri non siano stati, avanti un incendio, esaminati; chè avremmo avuto modo di sapere, più che oggi non ci sia dato

---

[1] Cornelio de Fabriczy, *Il codice dell'anonimo Gaddiano.* Estratto dall'*Arch. stor. italiano,* serie V, tomo XII, anno 1893, pag. 62.

[2] Vasari, Ed. Sansoni, vol. I, pag. 552.

dai superstiti, quali veramente fossero gli artisti che attesero a quei lavori. In quegli anni troviamo che i pittori Nino e Giannello, Paolo di Giunta e Neruccio di Federigo sono occupati a dipingere in Camposanto, e che un Giovanni del Mosca vi stette per molti giorni a lavorare; ma ignoriamo assolutamente in che l'opera di lui e degli altri consistesse. Nel 1371 Francesco da Volterra, in compagnia di quel Neruccio di Federigo di cui abbiam parlato sopra, di Berto d' Argomento, Cecco di Pietro e Iacopo di Francesco da Roma o da Volterra, dal 27 aprile di quell' anno (stile pisano) all' agosto del 1372 lavora in Camposanto a quelle storie che furono per tanto tempo credute di Giotto, come si rileva anche meglio da un ricordo pubblicato dai signori Cavalcaselle e Crowe: « La storia di Giobbe nel Camposanto fu incominciata il 4 di Agosto 1371. »[1]

Nel 1377 l' Operaio paga a Andrea da Firenze la somma di lire 529 e soldi 10 di denari pisani per resto della pittura delle storie di san Ranieri, e due anni dopo manda a Genova un certo Giovanni Pessino di Lucca per invitare Barnaba da Modena a voler terminare quegli affreschi rimasti incompiuti; ma nel 1386 è chiamato invece Antonio Veneziano, che termina le storie decorando la parte inferiore della parete con altri fatti relativi alla vita del Santo pisano. Nel 1390, Piero di Puccio da Orvieto comincia quelle della Genesi, e dipinge sulla fronte della cappella del Barbaresco l' Incoronazione della Vergine; e l' anno successivo a Spinello Aretino è affidato l' incarico di riempire il

[1] *Storia della pittura in Italia,* vol. II, pag. 80.

resto del muro sino all' altra porta di accesso con le storie dei santi martiri Efiso e Potito.

Nel frattempo e dopo, altri pittori di minor conto troviamo impiegati in lavori di secondaria importanza; fra questi il Borghese, che dipinge le cornici e i cavalletti, e Turino Vanni che restaura le iscrizioni, per non citar che i più noti.

Ma sappiamo anche, che a dì 3 di luglio del 1467 l'Opera spende 30 soldi *per una collasione si fé per fare honore Andrea Squarčione dipintore, lo quale dé avere a finire di dipingiere al Canposanto.*[1] Nel 1469 Vincenzo da Brescia chiede con lettera di poter venire a lavorarvi, ma *perchè l' Opera avea proveduto a Benozzo, sì li rispuose non venisse, e dièsi detti soldi undici perchè la lettera diceva così:*[2] in quello stesso anno infatti Benozzo incomincia le storie del vecchio Testamento da quella di Noè inebbriato, che fece per dare saggio del suo valore.

Nel 1474 il Botticelli fu chiamato a Pisa, perchè vedesse ove avrebbe potuto dipingere in quel santuario dell' arte e della fede; ma avanti cominciò una storia dell' Ascensione di Nostra Donna nella cappella della Incoronata in Duomo, la quale pittura *fa per uno paragone, chè, piacendo, à poi a dipingniere in Camposanto;*[3] e il 31 maggio l' Opera segna *lire 5 e soldi 10 in fiorini uno largho, il quale ebbe Sandro de Botticella dipintore quando venne a Pisa, che s' acordò poi con l'Opera a dipingniere in Camposanto.*[4] Ma non piacendo invece al-

---

[1] Archivio dell' Opera. Ricordanze, 1 turch., c. 96.

[2] Archivio del Capitolo, filza *A*, c. 48.

[3] Entrata e uscita, 67 turch., c. 79^t.

[4] Ricordanze, 2 turch., c. 136^t.

l'artista, come narra il Vasari, la storia, non la finì, nè dipinse quindi nemmeno nel monumentale Cimitero; e Benozzo lavorò tutta quella parete dalla parte di tramontana illustrandola con ben ventiquattro importantissimi quadri, « lavoro terribilissimo e tale da far paura a una legione di pittori, » come giustamente lo giudicò il Vasari.

IX.

Abbiamo così passato in rassegna una notevole schiera di artisti; ma possiam dire per questo di aver saputo quanto sarebbe stato necessario per far compiuta la nostra illustrazione? A chi attribuire le scene della Passione di Cristo, a chi il grande Trionfo della Morte, il Giudizio e l'Inferno, a chi gli Anacoreti? E poichè i documenti non ce lo dicono, e alla tradizione soltanto è poco da credere, bisognerà ben ricorrere alle artistiche comparazioni, non senza avanti dichiarare che sarebbe stato un po' strano, che nessuno degli artisti pisani che fiorirono in quell'epoca venisse chiamato a lavorare in quel monumentale recinto dai Pisani stessi con tanto amore edificato e con tanti sacrifici condotto a quel grado di splendore, che lo rese meritamente celebrato nel mondo.

Scrive il Ticozzi che l'unico il quale ebbe questo onore fu Nello di Vanni; e poichè il Lanzi dubitò che questi potesse essere lo stesso che Bernardo Nello di Giovanni Falconi, il Farulli nella Cronologia del Monastero degli Angeli tolse il dubbio affermando, che nel 1300 fiorì un Vanni da Pisa, padre di quel Nello pittore, che adoprò i suoi pennelli ad abbellire le mura

del Camposanto.[1] Per la qual notizia il Rosini non dubitò di asserire, che il solo monumento certo che resti di Nello di Vanni è l' ultima storia fra quelle di Giotto. « Pare che chiamato questi a Firenze, » aggiunge egli, « o la lasciasse solamente disegnata, o che interamente l' abbandonasse al discepolo. La prima opinione è la più probabile; e l' esecuzione, considerato il tempo, merita non poca lode. »[2]

Ma sarà bene ricordare, che il primo a supporre che Nello pisano lavorasse con Giotto fu il Totti, il quale scrive precisamente così: « Giotto fece questo primo quadro di sopra il quale assai bene si discerne diverso et differente di maniera da quest' altri, li quali a mio giuditio credo siino stati fatti per mano di Nello di Vanni nostro di Pisa. »[3] Cosicchè non sappiamo come il Rosini possa affermare, con l' autorità del Totti, che solo i due ultimi sono di Nello, dal momento che il canonico pisano ci dice essere invece di lui tutti gli altri meno il primo. Attentamente osservate, però, le varie storie che alla vita di Giobbe si riferiscono, dipinte da Francesco da Volterra, non presentano fra loro nessuna differenza di carattere e di tecnica; sicchè è da porsi in dubbio l' asserzione del Totti, il quale per verità mostra, dal modo stesso come si esprime, di non attribuire gran peso nemmen lui alla notizia che dà per il primo.

Anche il Grassi sbaglia nel supporre che Nello di Vanni abbia proseguito le storie attribuite a Giotto; ma poichè anch' egli non trova differenza fra i vari

---

[1] Rosini, *Storia della pittura italiana*, vol. II, pag. 4.

[2] Ibidem, loc. cit., vol. II, pag. 7.

[3] Totti, loc. cit., c. 124^t.

affreschi esprimenti quelle storie, enuncia l'ipotesi che i lavori dell' artista pisano fossero stati sulla contigua parete occidentale, dove ora sono alcune moderne pitture, « giacchè tale muraglia, » com' egli scrive, « fu posteriormente ringrossata con nuova sostruzione. »[1]

X.

Del resto mancava forse Pisa di artisti?

La scuola pisana, che con Giunta, se non segna una via nuova, inizia almeno il movimento evolutivo, abbandonando in parte le viete forme dell' arte bizantina, per tutta la fine del secolo XIII e i primi del successivo non può dirsi, mancando i documenti, a qual grado di sviluppo fosse pervenuta per merito dei suoi artefici.

Se rimangono notizie di pittori, mancano le opere, che in questo caso avrebbero maggior valore; se pur resta qualche opera, ossia qualche isolata e insignificante manifestazione, non è possibile pretendere di dedurre da questa le condizioni generali dell' arte in quell' epoca, perchè sarebbe come se si volesse dalle molte pitture andate distrutte, di cui ci resta tuttavia memoria, fissare l' artistica importanza loro. Ma se, come vuole il Rosini, quel Dato pittore è la medesima persona di Deodato Orlandi, che, sebbene lucchese, egli ascrive fra i seguaci della scuola pisana, si avrebbe una riprova, osservando le opere lasciate da lui, dello stato di decadenza in cui allora si trovava la pittura. Nè d' altronde ci pare sufficiente argomento per dimostrare la

[1] *Descrizione storica e artistica di Pisa,* vol. II, pag. 144.

superiorità dei pittori forestieri il fatto che, sulla fine del secolo XIII e nei primi anni del XIV, Cimabue fu a Pisa per lavorare al mosaico dell'abside della Primaziale, perchè bisognerebbe aver dimenticato che avanti di lui presiedette a quei lavori un maestro Francesco, pittore pisano. « Ora chi non converrà, » scrive giustamente il Ciampi, « che Francesco, Vicino,[1] Cimabue fossero pittori di somma reputazione, potendosi ciò rilevare dal vederli successivamente impiegati in un lavoro che tutte le premure dei Pisani a sè richiamava? Oltre di ciò congetturare possiamo l' ugual grado di Francesco e di Cimabue anche dall' uguaglianza dello stipendio. »[2]

Nel convento di santa Caterina, in un chiostro ora distrutto, erano pitture di artisti pisani del primo trecento, i cui nomi, ricordati dal Tempesti, erano *Bindus, Salvius, Rotredus ..... ippus, Rodericus,* tutti enunziati *de Pisis;* nomi, egli aggiunge, che eran forse celebrati ed onorati al pari di quelli di Giotto, del Gaddi e del Memmi;[3] tanto più strano quindi, che nessuno di questi artefici, od altri che li seguirono, sia stato chiamato all' onore d' illustrare le interne pareti del Camposanto.

Ma poichè è del tutto inutile seguitare le citazioni mancando i termini necessari di confronto, ed è solo studiando le opere dei superstiti che si possono stabilire i caratteri della scuola, possiamo con sicurezza riscon-

---

[1] Vicino, pittore e mosaicista, terminò il mosaico dell'abside della Primaziale pisana (1321).

[2] CIAMPI, *Notizie inedite della Sagrestia Pistoiese,* pag. 90-91. Dipinse Cimabue a Pisa un quadro per l'Ospedale, di cui s' ignora la sorte, e un altro per la chiesa di san Francesco.

[3] *Cronaca del Convento di Santa Caterina* in *Arch. storico italiano,* vol. VI, pag. 495.

trare in questa il prodotto di due influssi, quello della maniera fiorentina e quello della senese. E infatti Cimabue e Giotto con i loro dipinti[1] han per una parte contribuito a migliorare l'avviamento dell'arte pisana; Simone Martini poi con la sua celebre tavola lavorata nel 1320 per la chiesa di santa Caterina, ha aperto un nuovo orizzonte, ha gettato vivissima luce nel campo degli artisti pisani, che, educati alla maniera bizantina, ritrovarono nell'arte sua, più che in quella di Giotto, il sentimento e lo spirito loro. Di qui certo la mescolanza della maniera senese con la fiorentina e con l'arte locale, sempre bizantineggiante; mescolanza che si manifesta nelle varie opere più o meno sapientemente adoprata, e segna insieme il carattere fondamentale dell'indirizzo artistico della scuola.

Notevole fu anche l'influsso che la scultura ha esercitato sullo sviluppo e sull'educazione dei pittori pisani, in ispecie con l'opera maggiore di Giovanni, il pulpito del Duomo, nel quale essi ritrovarono tal mèsse di motivi e d'ispirazione, che, certo attratti dalla potenza dell'espressione da cui quell'opera è animata, furon tentati d'imitarla. Si hanno infatti i prodotti di questa imitazione nelle figure loro, più esagerate nel movimento e più drammatiche nell'espressione dei sentimenti; caratteri questi che, più o meno abilmente espressi secondo la diversa valentia degli artefici, si riscontrano nelle pitture di scuola pisana che tuttora ci rimangono.[2]

---

[1] Giotto lavorò per la chiesa di san Francesco un quadro rappresentante il Santo titolare che riceve le stimmate. Il dipinto è ora a Parigi.

[2] Una Crocifissione, recentemente scoperta in una cappella della chiesa di santa Caterina in Pisa, sebbene tutt'altro che fine pittura,

Non sono dunque nel vero i signori Cavalcaselle e Crowe, i quali, pure affermando poco credibile che Pisa mancasse di artisti, sostengono che « nel quattordicesimo secolo, eccettuato Francesco Traini, non si trova alcun altro pittore pisano di qualche rinomanza, cosa che sembra incredibile quando si pensa alle importanti opere di pittura che furono eseguite non solo nella Cattedrale e nelle altre chiese, ma nello stesso Camposanto. »[1] Perchè se la storia ha dimenticato alcuni nomi o ha confuso artisti, se le opere loro sono andate disperse o distrutte, non è ragion questa per ritenere che nessun altro artefice fosse pervenuto al grado del Traini. Il quale certo emerge fra tutti i conosciuti per elevatezza di concetti, sapienza e correttezza di esecuzione, sentimento e forza drammatica; ma non mancano alcune figure di Apostoli e di Santi, alcune imagini della Vergine, alcune rappresentazioni di concetti simbolici, opere anonime oggi per noi, che tuttavia dimostrano chiaramente l'abbondanza dei pittori pisani di quel tempo e il loro non scarso pregio.

Poichè dunque nell'epoca nella quale gli Orcagna e i Lorenzetti avrebbero dipinto in Camposanto v'era in Pisa non il Traini solo, ma altri ancora, non indegni d'esser chiamati all'alto onore, e poichè nulla di fiorentino, nè nel carattere nè nei tipi, può ritrovarsi

---

non manca negli atteggiamenti delle figure e nel sentimento de' volti di espressione e di forza drammatica; e nella stanza attigua al campanile di san Michele degli Scalzi, sono resti di affreschi che ricordano, nella maniera della scuola locale, le pitture del Camposanto intorno alle quali c'intratteniamo. Il Bonaini del resto ricorda una serie di pittori pisani e di alcuni anche i lavori; è deplorevole il fatto, già da noi notato, che alle tavole manchino i nomi, ai nomi le opere.

[1] *Storia della pittura in Italia,* vol. II, pag. 78.

nelle pitture sino ad oggi volute dell' Orcagna, mentre la maniera pisana si mostra chiara tanto in queste come negli Anacoreti erroneamente attribuiti al Lorenzetti; noi non esitiamo ad affermare, che artisti pisani, a capo dei quali il Traini, abbiano avuto parte negli affreschi che sino ad oggi andarono sotto i nomi di Buffalmacco, dell' Orcagna e del Lorenzetti, solo perchè a questi artisti ha voluto attribuirli il Vasari.

Il quale vorrebbe anche che Taddeo Bartoli avesse dipinto in Camposanto l' Incoronazione della Vergine; e dacchè non è bastato al Rosini il documento pubblicato dal Ciampi per dare quella pittura a Piero di Puccio, dovrem conchiudere che quegli Apostoli che lo storico pisano assegna all' artista senese sono invece indubbiamente di Benozzo; e se i soverchi ritocchi han fatto loro perdere i caratteri che son propri alle opere del Gozzoli, un attento esame non può non condurre al resultato cui noi per verità siam giunti senza soverchia fatica. Cosicchè, lasciando che il Da Morrona sostenga che l' Incoronazione della Vergine fosse dal Bartoli ritoccata, nulla presentemente rimane di lui in Camposanto, e forse mai nulla vi fu di sua mano.

Ma a chi mai potrà riferirsi la notizia del registro pisano colla quale si accenna che a un Andrea Squarcione (due anni avanti la venuta di Benozzo), per aver terminato di dipingere in Camposanto, è offerta una colazione dall' Opera? Non dovrebbe esser forse questo buon argomento per farci intendere che il suo non fu dozzinale lavoro, e ch' egli dev' essere anzi stato artista di chiara rinomanza? Supporre che possa essere il Mantegna parrà senza dubbio ipotesi ardita; a meno che non si tratti di uno de' tanti allievi che ritennero il

nome del maestro, come del resto pur fece il celebre pittore padovano, che in un sonetto è chiamato: *Andrea Mantegna dicto Squarsono.*[1] Sappiamo intanto che nel 1466 egli fu a Firenze:[2] però nulla di strano che allora venisse sino a Pisa, come più tardi il Botticelli, per lavorare in Camposanto e qui effettivamente lavorasse, ma l'opera sua fosse poi distrutta per mano di quei pittori del '600 che hanno offuscato coi loro affreschi la gloria dell' insigne monumento, o pel restauro che si dovette fare àl muro dalla parte di ponente, come ci ha narrato il Grassi.

XI.

Il Vasari parlando degli affreschi che attribuisce a Giotto deplora la trascuraggine di chi li doveva conservare e invece li lasciò molto offendere; e « il non avere (aggiunge) a ciò, come si poteva agevolmente, provveduto, è stato cagione, che avendo quelle pitture patito umido, si sono guaste in certi luoghi, e l'incarnazioni fatte nere, e l'intonaco scortecciato. »[3] E poichè quant' egli dice per le storie di Giobbe si può estendere a tutti gli altri dipinti, e più specialmente a quelli di Benozzo, noi dobbiamo lamentare con lui lo stato in cui quelle pregevoli opere d'arte con l'andar del tempo si sono ridotte.

Certo i venti marini e il variar delle stagioni hanno contribuito a corromper l'intonaco e ad affievolir la

[1] Vasari, Ed. Sansoni, vol. III, pag. 385, nota 3.
[2] Ivi, vol. III, pag. 439.
[3] Ivi, vol. I, pag. 381.

pittura; ma gli uomini non han nulla da rimproverarsi?

Nel 1300 gli Anziani deliberano di proibire sotto diverse pene pecuniarie di giuocare alle piastrelle e alla palla in Duomo e nel Camposanto, e di tenere a pascere sulla piazza bestie grosse e minute.[1] Nel 1359 gli stessi Anziani (tanto era il riguardo *per la conservatione et reverentia di quei luoghi*) gravano di pene chiunque si troverà a giocare sul pavimento del Camposanto e sopra i gradini dello stesso Camposanto o della Chiesa maggiore: *quod nulla persona undecumque sit, ... audet vel presumat ludere ad ludum taxillarem vel zardi, unde pecunia vel res vincatur vel perdatur intus Ecclesiam vel intus Campum Sanctum.... ad penam librarum viginti quinque denariorum pisanorum etc.*[2]

Ma la deliberazione deve aver ottenuto poco effetto, se nel 1386 l' Operaio crede opportuno far di nuovo sanzionare dagli Anziani un più rigoroso divieto di giuocare alla palla in Camposanto. Vero è però, che mentre gli Anziani proibiscono i giuochi, l' Operaio permette che vi si tenda la lana per asciugarla;[3] e non bastano i guardiani pagati dall' Opera ad impedire ai ragazzi di guastare le pitture che via via si andavano facendo entro quell' insigne monumento.

Nel 1478, aumentando gli abusi e non cessando per nulla i danni e gli inconvenienti, il Magnifico messer Capitano della Guardia e Balía della città di Pisa

---

[1] Deliberazioni e Partiti del Comune di Pisa riguardanti l'Opera, n° 1 turch. L' anno non è precisato.

[2] Copia di contratti dal 1357 al 1405.

[3] Debitori e creditori. Rosso *A*, c. 34[t].

bandisce e comanda, con la debita approvazione della Signoria di Firenze, quanto appresso:

« Item: Conoscendosi il Campo santo della Città di Pisa essere di fama et luogho di devotione et ordinato per sepolture de' corpi, et essere una delle belle cose che abbi el mondo, et dove si spende grandissima quantità di pecunia a bbellessa et hornamento di quello, et per dare consolatione et conforto a chi vi va per sua devotione, li quali alcuna volta credendosi meritare et usare certe loro oratione et devotione, come è tutto il giorno di consuetudine fare a tutti gli habitanti della Città di Pisa, sono sturbati et nojati da varj et diversi giuochi si fanno, che è cosa di cattivo exemplo; et perchè ancora s' usa di fare alla palla, la qual cosa dispiace a tutti quelli che honestamente viveno et tengono quello luogho per gran divotione et cognoscono che elli è uno dare cagione di guastare non solamente le finestre del vetro ma le dipinture et storie che vi si fanno con tanto spendio dell' Opera; però, per salvamento di decto luogho e per conservare la devotione, s' ordina et provede:

» Che per lo advenire nessuna persona, di che stato, grado, dignità o conditione si sia, ardisca o vero presuma giocare dentro alla porta del Campo santo della città di Pisa i' veruno giocho de che ragione si sia sotto la pena et alla pena di lire cinque per ciascuno e per ciaschuna volta, nella quale insino da hora chi contrafarà s' intenda esser chaduto, et sia tenuto il padre per figliuolo, il fratello per fratello, essendo d'età o di degnità che e' no' potesseno essere gravati, et così s' intendono rimanere et rimanghino per loro obbligati, et sieno gravati per qualunque rectore della città di

Pisa: della quale pena la metà sia di quello tale rectore che la farà rischuotere, la quarta parte dello accusatore, et il resto vada et apartenga all' Opera del Duomo di Pisa, et così si osservi, qualunche opositione rimossa etc. »[1]

Finalmente, per l' ornamento del Camposanto si delibera « levar via tutti i sepolchri di chorpi morti che sono murati sotto el tetto e chapelle di ditto Campo santo, perchè sono molti anni vi sono stati missi, di modo che parte ve n' è rovinati, e schoperti le chasce de' legnami, e fano brutessa asai; e parte impedischano le chapele, e in choro fra altare e altare, di sorte che, oltre alla brutesa, non si poteva per l' Operaio rasetare ditti altari e chapelle se non si levavano e diti sepolchri.... » Questo il 15 marzo del 1540.[2]

Ma se togliendo tante *brutesse* e difendendo con leggi il decoro e la conservazione del monumento raggiungessero lo scopo, non è facile dire, per mancanza

---

[1] Segue:

I Riformatori,

Spett. e degno homo Agnolo di Neri di Andrea Vettori, per lo magnifico popolo fiorentino creato Potestà di Pisa, insieme cogli infrascritti nobili homini:

Guglielmo di Giovanni Lanfranchi
Benedetto di ser Guglielmo Giacobbi
Giuliano di Gherardo di ser Berenato
Simone di Pietro della Roccha } *cittadini pisani et reformatori*
Francesco di Bartolomeo Grassalini
Ser Bartolomeo di M. Piero della Spina
Giovanni di Bartolomeo da Forcoli
Eliso d' Iacopo dell'Agnello } *eletti dalla Comunità di Pisa.*

Rogato, Ser Bartolo figlio di ser Giov. di ser Bartolo di san Cassiano, cittadino pisano et notaio imperiale, et cancellario de' Priori del popolo di Pisa. Arch. del Capitolo, filza 2.

[2] Arch. dell' Opera, Memoriale 3, n° 1271, c. 12.

di più precise notizie; a noi sia lecito intanto dubitarne. Certo il tempo non ha davvero contribuito alla conservazione delle pitture, e, per mala intesa economia o per incuria, la tettoia rimasta scoperta ne ha fatte in alcune parti sempre più tristi le sorti; ma al tempo e all' incuria bisogna aggiungere i restauri, soverchi e disgraziati, dell' incuria stessa peggiori, cui furono in tutti i tempi e senza riguardo alcuno assoggettate quelle pregevoli opere d' arte. Le quali, a chi ponga mente alle prove sofferte ed all' avversa fortuna che le ha nei secoli perseguitate, parrà miracolo che serbino ancora tanto fascino e tanto splendore!

GLI AFFRESCHI.

Buonamico Buffalmacco (?)

LA CROCIFISSIONE, LA RESURREZIONE E L'ASCENSIONE.

Buonamico Buffalmacco (?)

Che Buonamico Buffalmacco lavorasse in Camposanto, han voluto sino a poco tempo fa concordemente gli storici; ma così fantastica era l'assegnazione delle varie opere, che si pretese attribuirgli affreschi completamente disparati fra loro per tecnica e per carattere. Il Ciampi pubblicò per il primo le notizie che si riferivano a Pietro di Puccio e alle pitture della Genesi da lui lavorate in Camposanto; e gli storici allora, non potendo rifiutar fede ai documenti, si contentarono di togliere a Buonamico quegli affreschi, continuando ad assegnargli la Resurrezione, l'Ascensione e la Crocifissione, senza pensare che altri documenti avrebbero potuto un giorno attestare, come dai caratteri della pittura chiaramente si dimostra, che nessuna somiglianza è fra i due primi e l'ultimo affresco, che stranamente si vorrebbero di un medesimo artista.

Scrive il Vasari, che Buffalmacco « dipinse nel medesimo Campo Santo, in testa dov'è oggi di marmo la sepoltura del Corte, tutta la passione di Cristo, con gran numero di figure a piedi ed a cavallo, e tutte in varie e belle attitudini; e, seguitando la storia, fece la Resurrezione e l'apparire di Cristo agli Apostoli, assai acconciamente. » [1]

Ma il Rosini, che vuole di Buffalmacco la sola Crocifissione, afferma che il carattere degli altri due affreschi tien più della

[1] Vasari, ediz. citata, vol. I, pag. 514.

rozza maniera dei Greci;[1] mentre nella sua *Storia della Pittura* sostiene invece che, se Buffalmacco avesse dipinto sempre come nell' apparizione di Gesù agli Apostoli, avrebbe meritato più sovente l' elogio del Vasari; e aggiunge: « Vero è che in questa Apparizione del Salvatore la sublimità del mistero è altamente rappresentata; il piegar dei panni è grandioso; e variata e profonda l' espressione degli affetti negli Apostoli. Se non è tanto perfetto nel disegno; se non è vivace nel colorito, considerar bisogna di chi fu discepolo; e sapergli grado di quanto fece. »[2]

I signori Cavalcaselle e Crowe osservano poi, che « la Crocifissione è un rozzo lavoro dello scorcio del secolo decimoquarto, con figure lunghe ed esagerate, non belle per tipo e per fattura, com' è più specialmente manifesto dalla figura di Cristo. La Risurrezione, l' Apparizione e l' Ascensione, sebbene anch' esse mal ridotte, hanno invece figure piuttosto pesanti e mostrano esse pure d' appartenere allo stesso tempo e d' essere opera di un pittore di non maggiore abilità. »[3] E quantunque il Da Morrona ed il Ciampi attribuiscano la Crocifissione ad Antonio Vite di Pistoia, e il Grassi scriva che secondo la tradizione egli effettivamente ha lavorato in Camposanto, i citati scrittori ripetono, che se dovessero giudicare da quanto è rimasto, troverebbero che è lavoro alquanto rozzamente condotto, ma non di Buffalmacco nè di Antonio Vite, bensì di qualche altro pittore di quei tempi.[4]

Concordi con gli eruditi scrittori nel severo giudizio, dobbiamo per conto nostro soggiungere che, mentre la parte destra, ove son rappresentate tutte quelle figure a cavallo è veramente scadente, mancando il disegno di rilievo, ed essendo l' esecuzione grossolana, a sinistra, ove è dipinto lo svenimento della Vergine, sono alcune figure di donna abilmente disegnate quanto

---

[1] *Descrizione delle pitture del Camposanto di Pisa,* pag. 14.
[2] *Storia della pittura italiana,* vol. I, pag. 255.
[3] *Storia della pittura in Italia,* vol. II, pag. 86.
[4] Ivi, pag. 237.

alla costruzione e all' andamento della testa, alla eleganza dell'acconciatura e del collo, e ad una certa grazia che traspare dal volto delle più giovani. I bambini poi, o che scherzino fra loro o che accennino e si rivolgano alla scena della Crocifissione, sono tutti così abilmente riprodotti nella irrequietezza delle movenze, nella vivacità e varietà degli atteggiamenti, nel carattere del viso grassoccio e rotondo, che attestano la mano di un artista non volgare, buono interprete del vero non solo, ma capace di coglierlo e riprodurlo con spirito e sentimento vivissimi. Ma se nessuno dei caratteri, che avremo agio di riscontrare nelle altre pitture esistenti in questo recinto, possono ritrovarsi in questa Crocifissione, tecnicamente troppo diversa da quelle, noi egualmente sosteniamo che questo artista, mostrando di aver subíto in parte l' influenza della scuola senese, come può riscontrarsi nelle figure femminili a sinistra dell'affresco, quasi senesi nella grazia del disegno e nella forza del colorito, sia da tenersi per pisano, quale chiaramente risulta da un attento esame delle caratteristiche che la pittura stessa ci mostra.

Lo stesso potremmo ripetere in proposito degli altri due affreschi, rappresentanti la Resurrezione e l'Ascensione. Qui non solo il tipo del Cristo conserva, specie nel primo dipinto, il carattere locale, ma tutta la pittura ricorda in modo evidente quella erroneamente attribuita all' Orcagna.

Pur troppo, ben poco d'originale rimane in questi dipinti, che dovevano maggiormente estendersi su quel lato stesso di parete, come ci conferma il Navarretti: « le pitture attribuite a Buffalmacco nel Camposanto, furono l' anno 1667, d'ordine di Nicolò Angeli, Operaio, finite di levare per esser malissimo andate; e vi fece fare le nuove istorie da Zaccheria Rondinosi, pisano. » [1]

Dogliamoci dunque della perdita di altri affreschi che avrebbero certo servito a portar nuova luce intorno al loro più probabile autore, ma contentiamoci di studiare i caratteri di questi rimasti, e vedremo che non ci vorrà molto per arrivare ad una più esatta attribuzione di essi.

---

[1] Arch. del Capitolo. NAVARRETTI, *Memorie storiche di Pisa,* ms., c. 382.

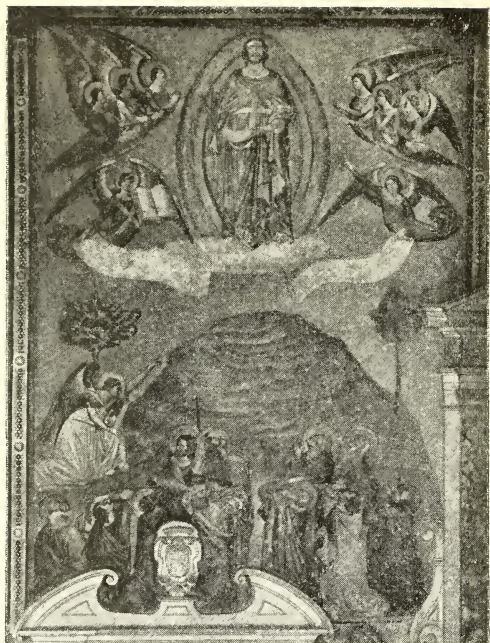
*
* *

La scuola pisana qui pure chiaramente si palesa nel carattere dei volti, nelle forme, nelle espressioni; pisano il tipo del Cristo: la testa larga di forma e di un ovale esageratamente sviluppato, i capelli divisi nel mezzo, contornanti il viso a mo' d'aureola, restringentisi alla linea del mento e scendenti a onde dietro le spalle; l'espressione del volto dolce, tranquilla, quasi sorridente; la barba corta, rada, attaccata alquanto sotto la mascella, rossiccia; i baffi leggeri, adombranti appena il labbro superiore; in una parola, la riproduzione del vecchio tipo locale, quale si riscontra in altre pitture in tavola di artisti pisani.

Abbiamo detto che questi affreschi ricordano quelli attribuiti all' Orcagna per la tecnica e per il tipo e il carattere delle figure; infatti il contorno ancor qui è segnato nella stessa maniera, piuttosto forte e scuro, composto egualmente con terra gialla bruciata mescolata con terra rossa bruciata; le carni impastate e preparate con terra verde cui è sovrapposta una tinta rosea; anche qui lo stesso movimento arcuato nelle dita delle mani, la stessa costruzione degli occhi, lo stesso carattere nelle teste.

Aggiungiamo poi che il modo di segnare le estremità inferiori è sempre eguale nelle figure dei due differenti affreschi; il pollice discosto, le dita lunghe e con movimento arcuato un po' simile a quello delle mani. Negli Angeli volanti si ripete, oltrechè la foggia del vestire e l' andamento delle pieghe, il carattere del volto pieno e rotondo, il collo robusto. Le figure inginocchiate degli Apostoli, a piè del monte, si rivedono nelle pitture rappresentanti il Trionfo della Morte e il Giudizio; e il Cristo entro la mandorla, che in questo ultimo dipinto alza la destra in atto di maledire, par derivato da quell'Apostolo che tocca la mano al Redentore, sotto l' affresco della Resurrezione, e meglio ancora dall' altro nell' Ascensione, che tiene le mani giunte e si volge all'Angelo il quale gli addita con la sinistra alzata Cristo in cielo.

Ora, poichè noi crediamo di poter con sicurezza attribuire le pitture, già credute dell' Orcagna, ad artisti della scuola pi-

sana, alla stessa scuola dovremo assegnare per i caratteri manifesti di somiglianza gli affreschi rappresentanti l'Ascensione e la Resurrezione, senza alcun fondamento ritenuti di Buffalmacco; e se l'opera dei restauratori li avesse men danneggiati, e vi avesse lasciato un po' più del loro carattere originale, potremmo anche meglio giudicarne l'artistico pregio. Ma per la composizione le scene sono vivaci e animate, le figure non prive di sentimento, e quella del Cristo risorgente dalla tomba, la sola in discreto stato di conservazione, è dolce nell'espressione, nobile nell'atteggiamento, e oltre a mostrare i caratteri peculiari degli artisti pisani, ci attesta un pittore tutt'altro che mediocre, contro il giudizio troppo severo dei signori Cavalcaselle e Crowe.

L' ASCENSIONE.

Il Cristo è raffigurato entro una mandorla diritto in piedi; tiene con la destra la palma e con la sinistra solleva il manto che gli scende in bel partito di pieghe sino ai piedi. Attorno, tre Angeli per parte in variati atteggiamenti di adorazione, di compunzione, di fede; sotto, due altri, sempre uno per parte; il primo, a sinistra, con un libro aperto in una mano e con un rotolo spiegato nell' altra; il secondo, pur reggente un rotolo, ma con la destra alzata in atto di accennare al Redentore.

In basso, ai piedi del monte, raccolti in un sol gruppo, stanno gli Apostoli in ginocchio con le teste sollevate, con le mani alzate alla fronte come per veder meglio, o incrociate al petto in atto di adorazione, o congiunte in atteggiamento di preghiera; a sinistra, sul primo balzo del monte, un Angelo inginocchiato solleva il braccio sinistro additando il Redentore.

LA RESURREZIONE.

In alto, la figura del Cristo uscente dalla tomba ha nella destra lo stendardo, nella sinistra, dal braccio leggermente piegato, una palma. Posa il piede sull' orlo del sarcofago quasi in atto di salire al cielo.

A destra, due Angeli volanti hanno scoperchiato la tomba e ne reggono, uno per parte, con ambe le mani il coperchio; a sinistra, altri due con le mani congiunte in atto di adorazione e di preghiera.

Ai piedi del sarcofago alcuni guerrieri addormentati, de' quali però sarà bene non tener conto perchè sappiamo che furono totalmente ridipinti dal Rondinosi nel 1669.

Nello scompartimento inferiore è rappresentata l'apparizione di Cristo agli Apostoli; ma non ne rimane che un frammento, essendo tutta l' altra parte stata ricoperta dal monumento addossatogli sul finire del secolo XVI; tuttavia il gruppo dei personaggi che attorniano il Cristo, intenti a san Tommaso che

tocca la piaga del costato, e tutti pieni di dolorosa tenerezza, è reso con raro sapere.

Anche qui poche teste di Apostoli serbano appena l' impronta originale dell' artista; tutto il resto è deturpato dal tempo e, più che dal tempo, dai soverchi e irragionevoli restauri, ne' quali l' artista si permise addirittura di aggiunger del suo con strana e inconcepibile scorrettezza: il Cristo mostra infatti una mano che per il restauro è divenuta colossale contro ogni elementare regola di proporzione e di disegno!

LA CROCIFISSIONE.

Sopra alcune roccie, nel mezzo dell' affresco, sta confitta la croce da cui pende il Cristo che ha la testa abbandonata sulla

spalla destra. Attorno a lui gruppi di Angeli volanti in variati atteggiamenti: chi sorregge il calice per raccogliere il sangue che abbondante esce dal sacro costato, chi ha le mani alla fronte in atto di disperato dolore, chi al seno in atto di preghiera, chi le distende in atto di dolorosa sorpresa. Ai lati i due ladroni, e anch' essi circondati da Angeli che lottano coi demoni per la conquista della loro anima, come si vede in quello a destra: e l'hanno già conquistata per quello di sinistra. Da questa parte è la figura di un soldato a cavallo che tiene le mani al petto in atto di preghiera; a destra, un uomo, in atteggiamento ardito e mosso, sta per troncare con un bastone o con un ferro le gambe

al ladrone. Sul primo piano, da questo lato, molti guerrieri a cavallo con lance e scudi si perdono nel fondo montuoso, mentre dall'altra parte, la Vergine svenuta vien sorretta dalle Marie, e più indietro un gruppo di femmine e di fanciulle par che commenti il triste avvenimento. In fondo, a sinistra, sono alcuni vecchi in atto di consigliarsi fra loro, e dietro ad essi altre donne sollevano gli occhi alla croce, o piangono disperatamente gettandosi a terra.

Ridipinte in molte parti le figure dei cavalieri, caduto l'intonaco e spersa ogni traccia di disegno nel gruppo rappresentante lo svenimento della Vergine, anche quello che resta non è intatto; e poichè il Rosini vuole che l'affresco sia quello solo che può attribuirsi a Buffalmacco, conchiuderemo col Cavalcaselle, che « il critico ottiene il suo scopo, quando riesca a provare come i freschi da altri assegnati a questo artista siano tutti differenti l'uno dall'altro, e che la Vita lasciataci di lui dal Vasari non è assolutamente degna di fede. » [1]

[1] *Storia della pittura in Italia,* vol. II, pag. 86.

Andrea Orcagna (?)

IL TRIONFO DELLA MORTE, IL GIUDIZIO UNIVERSALE E L' INFERNO.

Andrea Orcagna (?)

Narra il Vasari che, « mossi dalla fama dell' Orcagna, coloro che in quel tempo governavano Pisa, lo fecero condurre a lavorare nel Campo Santo di quella città un pezzo d' una facciata, secondo che prima Giotto e Buffalmacco fatto avevano. Onde, messovi mano, in quella dipinse Andrea un Giudizio Universale, con alcune fantasie a suo capriccio, nella facciata di verso il Duomo, allato alla Passione di Cristo fatta da Buffalmacco.... » Poi, « lasciando Bernardo suo fratello a lavorare in Campo Santo da per sè un Inferno,... se ne tornò Andrea a Fiorenza. »[1]

Ma i signori Crowe e Cavalcaselle, i quali, come ci dice il Milanesi, hanno discorso con gran diligenza ed esaminato con critica nuova e dotta le pitture di quel luogo, stimano che quelle assegnate ai fratelli Orcagna siano di maestro in tutto diverso, trovando nell' esecuzione loro, non solo dissomiglianza dalle pitture della cappella Strozzi in santa Maria Novella, ma ancora diversità grande dalla scuola fiorentina nei tipi, nelle forme e nella espressione. Affermano di più, che « esse sono tutte d' una mano, e d' uno stile più senese che fiorentino; e che se ad un artefice si dovessero assegnare, si farebbe con più ragione a Pietro Lorenzetti o al fratel suo Ambrogio. » Ma lo stesso Milanesi aggiunge che, mentre si acconcia volentieri all'opinione

[1] Vasari, ediz. citata, vol. I, pag. 596, 599.

loro di non riconoscere per opera degli Orcagna quelle pitture, « è poi di contrario avviso rispetto al più probabile loro autore. »

« Ai tempi del Vasari, » scrive egli, « doveva essere ancor viva la tradizione che nel Camposanto di Pisa avessero lavorato fra gli altri un Andrea ed un Bernardo, pittori fiorentini. Questi due nomi bastarono a lui per comporvi sopra una delle sue solite favolette. Egli dunque la ragionò così: un pittore di que' tempi di nome Andrea fu l' Orcagna; dunque quelle pitture sono sue senza dubbio. L' Orcagna ebbe un fratello, veramente chiamato Nardo dal Ghiberti, ma Nardo non è che un' abbreviatura di Bernardo; dunque chi dipinse nel Camposanto fu il fratello dell' Orcagna; tanto più che quivi egli ha ripetuto il medesimo soggetto dell' Inferno, che aveva trattato nella cappella degli Strozzi. » [1]

Così il Milanesi; ma noi per vero, senza supporre tanta confusione di nomi o invenzioni di favole, potremo soggiungere che il Vasari, il quale vide e gli affreschi del Camposanto pisano e quelli in santa Croce di Firenze, oggi distrutti, trovò tale somiglianza di concezione e di sviluppo nei due dipinti (all' infuori della storia di san Macario e della Vita contemplativa, peculiari agli affreschi del Camposanto), da esser indotto a scrivere che Andrea ripetè il lavoro di Pisa a Firenze « tenendo nondimeno quasi il medesimo modo nell' invenzione, nelle maniere, nelle scritte e nel rimanente; senza mutare altro che i ritratti di naturale. » [2] È vero, d' altra parte, che un Andrea fu a Pisa e dipinse in Camposanto le storie di san Ranieri, attribuite pur dagli storici a Simone Martini, e però la confusione del nome avrebbe potuto far nascere l' equivoco; è vero anche che l' anonimo Gaddiano afferma che « Bernardo pittore, discepolo di Giotto.... dipinse.... in Campo Santo lo inferno; » [3] ma poichè l' anonimo assegna a Taddeo Gaddi « molte storie di Job » [4] e a Buffalmacco « molti lavori » [5] nel medesimo Camposanto, ci pare che non sia da dar gran peso alla notizia e sia da ricor-

[1] Vasari, ediz. citata, vol. I, pag. 467.
[2] Ivi, pag. 600.
[3] Fabriczy, *Il Codice Gaddiano.* Estratto dall'*Archivio stor. ital.,* pag. 37.
[4] Ivi.
[5] Ivi, pag. 39.

dare piuttosto col Cavalcaselle (perchè quel Bernardo dovrebbe essere il Daddi) che le pitture di lui appartengono sempre alla maniera giottesca, le sue composizioni hanno forme e caratteri ricomparenti sempre, più o meno bene, nei lavori dei molti seguaci di Giotto, che infine nel disegno è convenzionale, nel nudo difettoso e nel colorito triste e monotono.[1]

Ci par dunque più probabile, poichè una supposizione va pur fatta per spiegarci la errata attribuzione degli affreschi del Camposanto di Pisa, che quel che è accaduto per le altre pitture lavorate nello stesso recinto si sia ripetuto per queste; che, come le storie di Giobbe e quelle di san Ranieri ritenute di Giotto e di Simone Martini sono invece di due loro seguaci, e come qualcuno assegna al Gaddi gli affreschi di Antonio Veneziano che per concorde opinione degli storici fu a lui scolaro; così le pitture del Camposanto rappresentanti il Trionfo della Morte, il Giudizio e l'Inferno siano da attribuirsi a un seguace o scolaro dell'Orcagna.

*
* *

I signori Cavalcaselle e Crowe osservano, che l'affresco ritraente scene della vita solitaria, attribuito dal Vasari a Pietro Lorenzetti o Laurati, senese, e le pitture da lui assegnate all'Orcagna sono per ogni rispetto somiglianti fra loro, e trovano che la maniera con la quale sono segnati i gruppi e delineati i caratteri delle figure è la medesima negli affreschi attribuiti ai due maestri. Ora, poichè non v'ha dubbio che il carattere senese e non il fiorentino prevale in essi, sembra loro egualmente difficile il supporre che « la composizione de' due dipinti attribuiti all'Orcagna sia veramente di lui, e l'esecuzione invece di un qualche senese, il quale, nel trasportare in più larghe proporzioni sulla parete le composizioni del maestro fiorentino, v'innestasse di suo i caratteri affatto particolari della propria scuola. Rimane dopo tutto ciò a sapersi, » aggiungono essi, « chi sia l'autore degli affreschi attribuiti all'Orcagna. Alla quale domanda si può solo rispondere, che per quanto concerne la composizione, i Lorenzetti erano

---

[1] *Storia della pittura in Italia,* vol. II, pag. 432.

ben capaci di crearla a quel modo. E allora si può anche giustamente supporre, che i tre affreschi siano stati eseguiti dalla stessa mano e senese per giunta, come sarebbe quella di Pietro Lorenzetti forse in compagnia del fratello Ambrogio. »[1]

Ma se è vero che i Lorenzetti fossero ben capaci di trovare una composizione così originale e grandiosa, non ci pare egualmente vero che a loro possa attribuirsi la storia degli Anacoreti, nella quale, se non mancano certi caratteri di somiglianza con gli altri affreschi assegnati all'Orcagna (anche per noi, infatti, tutte queste pitture appartengono alla medesima scuola), non può dirsi però egualmente che siano della stessa mano.

Nel Trionfo della Morte e nel Giudizio Universale, secondo l'opinione medesima degli scrittori citati, rozzo è il disegno, grosse l'estremità e le articolazioni pesanti e volgari; l'esecuzione poi scadente tanto, che essi non temono d'affermare, « non essere per la esecuzione ma per la composizione che quelli affreschi si fanno notare. »[2] Ora, se del medesimo artista, perchè questi difetti non dovrebbero avvertirsi anco nelle figure degli Anacoreti? Invece essi scrivono che in queste « i contorni sono fermi e precisi, il disegno franco e ardito; che le espressioni hanno l'impronta del vero; che infine tutto è condotto con grande decisione e prontezza, e trattato in maniera larga e quasi scultoria. »[3] E come è possibile allora mettere d'accordo così disparati giudizi?

Poichè dunque anche per noi le pitture intorno alle quali c'intratteniamo non sono da attribuirsi all'Orcagna, e poichè non possiamo nemmeno crederle del Lorenzetti, ripetiamo qui quello che abbiam già detto in principio: ritrovarsi cioè in questi affreschi i caratteri della scuola pisana, per la mescolanza appunto della maniera fiorentina colla senese, con prevalenza di quest'ultima.

Ma nel tempo in cui gli Orcagna o i Lorenzetti avrebbero dovuto dipingere in Camposanto, mancava forse a Pisa chi potesse far ciò degnamente senza costringere i reggitori dell'Opera della Primaziale, come in altri tempi, a rivolgersi altrove? Ed è possibile che vivendo proprio allora in Pisa un artista d'incontra-

---

[1] *Storia della pittura in Italia,* vol. II, pag. 164 e 165.

[2] Loc. cit., pag. 163.

[3] Loc. cit., vol. III, pag. 194 e 195.

stata abilità, non si valessero di lui per decorare le interne pareti dell' insigne monumento edificato dalla pietà e dalla magnificenza dei cittadini? « Ma fra tutti i discepoli dell' Orcagna, » scrive lo stesso Vasari, « niuno fu più eccellente di Francesco Traini; » il quale, sapientemente giovandosi della maniera della scuola senese e di quella fiorentina, seppe non solo divenire il migliore artefice de' suoi tempi, ma superare, come ci dice lo storico aretino, lo stesso Orcagna « nel colorito, nell' unione e nell' invenzione. » [1]

Sia egli scolaro di Andrea, come vorrebbe il Vasari e come confermerebbe il documento pubblicato dal Milanesi,[2] o debba la sua educazione artistica ai modelli di Simone Martini e dei Lorenzetti, certo si è che il Traini riman sempre il solo artista pisano del secolo XIV che possa stare a paragone coi maggiori artefici dell' età sua. I suoi quadri, così sapientemente concepiti, e condotti con tanto sentimento e forza drammatica, ispirarono gli artisti che venner dopo, o servirono ad altri di ammaestramento e di studio. Taddeo Bartoli raffina l' esecuzione delle proprie opere dopo avere studiato a Pisa i lavori del Traini, specie le storie di san Domenico dipinte in così piacevole modo dall' artista pisano;[3] e Benozzo Gozzoli, l' immaginoso e facile pittore, non disdegna trasportare nella sua tavola per il Duomo di Pisa la stessa composizione con tanta originalità e genialità concepita dal Traini nel suo Trionfo di san Tommaso.[4]

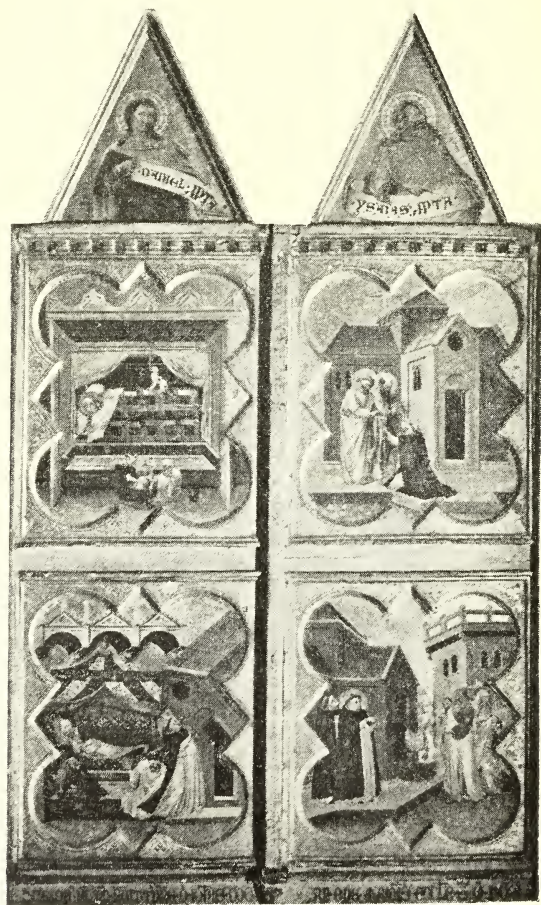
---

[1] Vasari, ediz. citata, vol. I, pag. 611 e 613.

[2] Scrive il Milanesi che se il Traini non fu proprio discepolo dell' Orcagna, certo fu a lavorare nella sua bottega. « In un libro d' entrata e uscita dell' Opera di San Giovanni Fuorcivitas di Pistoia (ora nell'Archivio dello Spedale di quella città), che comincia dal 1310 e va fino al gennaio del 1349, si legge nella prima carta: *Questi sono li migliori maestri di dipingiere che siano in Firenze per la tavola dell' opera di sancto Giovanni e quelli che meglio la fare' bona.* Dopo Taddeo Gaddi, Stefano, Andrea Orcagna, Nardo suo fratello, e Puccio Capanna, si nomina *maestro Francesco, lo quale istae in botegha dellandrea.* Non è dubbio che costui non sia il Traini. » Vasari, ediz. citata, vol. I, pag. 613, nota n° 2.

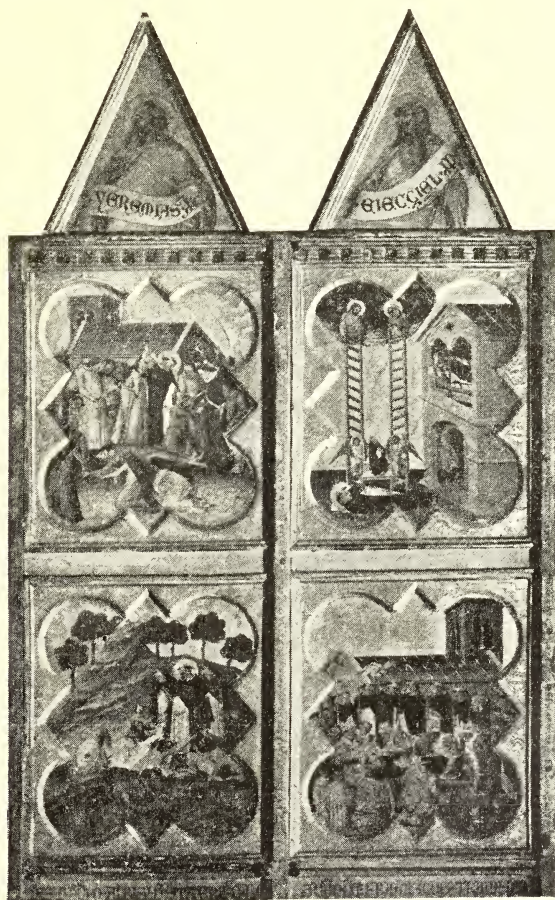
[3] Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia,* vol. III, pag. 262.

[4] *Archivio storico dell'Arte,* anno VII, fasc. IV. *Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa.*

Certo, dovendo parlare di lui, noi ci troviamo davanti a inesplicabili dubbiezze. Ricordato come pittore nel 1322, il suo nome non riappare nelle carte pisane che nel 1341, per sparire di nuovo e ritornarvi nel 1344, nel quale anno si trova

F. TRAINI. — LE STORIE DI S. DOMENICO.

che terminò la tavola per l' altare di san Domenico in santa Caterina di Pisa.[1] Fu egli a Firenze nel primo intervallo, come

[1] Bonaini, *Notizie inedite di disegno* e *Archivio storico dell'Arte,* anno VII, fasc. I. *Il trionfo della morte,* ec.

potrebbe far credere il documento pubblicato dal Milanesi? È probabile; non potendosi imaginare, che un valente artista com' egli era rimanesse ozioso per quasi venti anni; nè è credibile egualmente, che tal maestro non fosse nella città sua

F. TRAINI. — LE STORIE DI S. DOMENICO.

adoperato per più importanti lavori, quando sappiamo che a lui fu affidato l'incarico di dipingere lo stendardo per la Compagnia delle Laudi della Chiesa maggiore (1341), e l' Operaio, esecutore delle volontà di Albizo delle Statere, gli dava la importante commissione del quadro per l' altare di san Dome-

nico.[1] Ora se questo Operaio lo scelse ad esecutore di tal dipinto, doveva ben conoscere il valore dell'artista e non soltanto per fama o per il modesto lavoro dello stendardo citato. La composizione poi della tavola rappresentante il Trionfo di san Tommaso ci attesta nel Traini un artista di alti concetti; le varie storiette della vita di san Domenico ci palesano non solo molto sentimento e sapere, ma anche buon gusto, veramente meraviglioso, con il quale egli riescì a trattare le differenti scene; e non son queste ragioni per credere che un artista così imaginoso e pronto fosse capace di animare con l'arte sua una così profonda allegoria come questa del Trionfo della Morte? E lo studio particolareggiato delle figure nei dipinti in tavola e di quelle negli affreschi ci porta alla conferma della nostra attribuzione. Quale è infatti la caratteristica generale che han le teste dipinte dal Traini? la fronte larga, le gote piene, quasi gonfie, il mento piccolo, il collo robusto; tutti caratteri che si ritrovano nelle figure degli affreschi del Camposanto pisano supposte dell'Orcagna o dei Lorenzetti.

F. TRAINI. — S. TOMMASO D'AQUINO.

Ma le opere in tavola del Traini sono condotte come fossero miniature, e gli affreschi appaiono invece talvolta trascurati. Lasciando da parte la differenza di tecnica fra la pittura su tavola e quella sul muro, può dirsi che sian condotte nella stessa

[1] Per le notizie intorno a questo pregevole dipinto vedi, oltre il Vasari, Bonaini, *Memorie* citate.

maniera le figure dei due differenti dipinti che di lui ci rimangono? Nei dottori che fiancheggiano san Tommaso il pittore ha dato una sola tinta ai volti senza curarsi di renderne le varie parti o farle rilevare anatomicamente, ed è per questo che resultano un po' deboli e vuoti di chiaroscuro: ma nelle teste delle storiette il chiaroscuro invece è più potente; gli scuri, più caldi e robusti, son segnati con più violenza; negli zigomi è ottenuto il rilievo con piccoli tratti più chiari e con lo stesso metodo usato negli affreschi; e par che il pittore mediante questa differenza di esecuzione abbia voluto mostrarci com' egli si sia curato di rendere il sentimento piuttosto che la forma, il chiaroscuro piuttosto che il contorno.

E oltre a tutto questo, tanto le tavole quanto gli affreschi portano la stessa impronta di eclettismo, caratteristica degli artisti pisani in genere, e del Traini in specie, ondeggianti sempre fra la maniera fiorentina e la senese con prevalenza, come abbiamo già avvertito, di quest' ultima.

Ma nelle pitture delle quali parliamo può riscontrarsi (argomento per noi non privo d' importanza) lo studio e l' imitazione delle sculture di scuola pisana; le figure di donna, dalla fisonomia sempre eguale e per il tipo e per la riproduzione di un difetto così comune alle sculture dell' epoca e anteriori, hanno il collo male impostato sul torso, esageratamente proteso e fuor d' ogni proporzione; ed è errore questo in cui cade l' artista quand' è costretto a dare un movimento un po' accentuato alla testa: comunissimo infatti nelle statue della chiesetta della Spina; nella figura allegorica di Pisa, e nel san Michele Arcangelo attribuiti a Giovanni e creduti parte del suo pulpito. Ora questo difetto, o meglio questo modo così speciale ed esagerato d' intendere il movimento del collo sul torso, lo ritroviamo in molte figure degli affreschi: nella donna con la corona in testa e con le mani congiunte al seno (la prima della prima fila in basso a destra), in quella che suona la cetra nel Trionfo della Morte, nella figura di Aristotile del dipinto di san Tommaso, e nel giovine piangente per la morte del nipote del cardinale de' Cec-

cani nella storietta del quadro di san Domenico, per non citar che questi esempi. Oltre a ciò, i tipi femminili hanno più dello statuario che del vero, ci riproducono teste a noi famigliari di sculture pisane e si rassomigliano tutti per le faccie larghe e le gote piuttosto piene. Così il san Michele Arcangelo del Giudizio Universale nel carattere ricorda quello citato e voluto di Giovanni e nel suo insieme anche l' altro più antico che è scolpito nell' architrave della porta del Battistero, dal lato che guarda il Camposanto. Nè v' ha dubbio che il Traini si perfezionasse nell' arte studiando le sculture dei Pisani ch' egli ebbe sottocchio e di là prendesse ispirazione per più drammatici e più nuovi atteggiamenti. Infatti nello scompartimento ov' è rappresentata la morte del nipote del Cardinale, i movimenti di disperazione delle donne ricordano quelli delle madri nello specchio del pulpito lavorato da Giovanni per il Duomo e rappresentante la strage degli Innocenti; e i profeti col rotolo in mano, che servivano d' ornamentazione fra i vari specchi del pulpito stesso sono da lui imitati nelle figure di Aristotile e di Platone del dipinto di san Tommaso, e in alcune degli Apostoli del Giudizio Universale.

L' educazione artistica del Traini si perfezionò poi senza dubbio per le opere di Simone Martini, dacchè certi caratteri nei tipi degli Angeli e degli Arcangeli rappresentati negli affreschi del Camposanto, e certa grazia tutta speciale nei movimenti e nell' espressione delle figure nei quadri in tavola del Traini mostrano chiaramente la derivazione loro dalle opere dell' artista senese; come d'altra parte appare insieme manifesto nei lavori dell' artista pisano un riflesso della maniera dell' Orcagna.

Infatti i tipi dei poveri e degli storpi, del quadretto rappresentante i funerali di san Domenico, e quelli che a braccia alzate invocano la Morte della pittura del Camposanto ricordano alcune figure di reietti dell' affresco di Andrea a Firenze, in santa Maria Novella; ma poichè è impossibile che il Traini abbia potuto inspirarsi a quelle pitture, eseguite, così almeno si vuole dagli storici, dopo il 1345, quando cioè il Nostro era a Pisa, bisognerà ammettere che, essendo egli con gli Orcagna, abbia potuto educarsi con loro a quello stile che doveva renderlo il miglior artista di Pisa, degno insieme di stare al paragone dei migliori

che allora operassero anche fuori. Cosicchè giustamente scrissero i signori Cavalcaselle e Crowe, che il Traini, se forse non fu a Pisa coi Lorenzetti e con Simone Martini (e per quest' ultimo, aggiungiamo noi, potrebbe togliersi anche il forse), seppe così bene fondere i caratteri dell' Orcagna da lui imitati con quelli dei maestri senesi, da cavarne quella maniera e quel colorire che abbiamo osservato nelle sue opere.[1] E non potendo accogliere l'opinione del Rosini, che vorrebbe, per le poche opere lasciate dal Traini, ch' egli aiutasse il maestro tanto da non aver tempo d' eseguire le proprie composizioni,[2] dovremo credere piuttosto, che mentre egli fu a Firenze *in bottega dell'Andrea* abbia con lui lavorato agli affreschi di santa Croce; i quali, non essendoci documenti dell' epoca in cui furono eseguiti, si potrebbero ragionevolmente supporre dipinti fra il 1325 e il 1340, certo avanti quelli della cappella Strozzi. Tornato a Pisa, egli dovè ripetere il soggetto, aggiungendovi « la storia di san Macario che mostra ai tre re la miseria umana, e la vita dei romiti che servono a Dio su quel monte. »

Ma aveva veramente bisogno il Traini di ispirarsi al concetto dell' Orcagna, mentre viveva a Pisa, per tacer d' altri, Fra Bartolommeo da san Concordio, grande maestro, come scrive il Bonaini, di scienza divina e profana, il quale ben può aver guidato la mano dell' artista in un' opera che chiedeva tanta dottrina come la tavola del san Tommaso? E colui il quale per merito proprio o colla guida d' altri, ciò che non scemerebbe punto il valore dell' artista, ha saputo rendere con tanta maestria quel pensiero e rappresentarlo così abilmente; colui che ha avuto una concezione così grandiosa, vero monumento del sapere degli artefici di quell' età, non poteva averne un' altra simile nel Trionfo della Morte, dove troviamo a un tempo tanta filosofia, tanto sentimento e sapere? E non è forse considerato fin superiore al maestro per quel dipinto appunto di san Tommaso, nel quale, come scrive il Ticozzi, e con la novità e la grandiosità della composizione e con la vivacità dei volti, compensa largamente i difetti che vi si riscontrano, non suoi ma del secolo in cui operava?

---

[1] *Storia della pittura in Italia,* vol. III, pag. 9.

[2] *Storia della pittura italiana,* vol. II, pag. 88.

Non dunque i Lorenzetti soltanto, oltre all'Orcagna, èrano capaci di creare una composizione quale il Trionfo della Morte del Camposanto pisano!

*
* *

Ci sarà poi anche lecito supporre che, pure spettando a lui intiera la gloria di queste pitture, non da solo vi abbia lavorato, ma che si sia servito, come tutti gli artisti di quell'età, di assistenti o di aiuti; e nei molti dipinti oggi conservati nel Museo pisano, ritroviamo infatti quei caratteri che più che mai ci hanno indotto alla persuasione che siano di artisti pisani anche gli affreschi per tanto tempo erroneamente ritenuti degli Orcagna e dei Lorenzetti. Viene a Pietro Lorenzetti, per esempio, assegnato un dipinto in tavola, palesemente invece di scuola pisana, rappresentante la Crocifissione, ove fra le figure a cavallo che circondano il Cristo una ve n'è che ricorda quel personaggio con la barba e con una specie di turbante in testa, che nella terza fila dei reietti, nell'affresco rappresentante il Giudizio, porta la mano destra alla bocca in atto di dolorosa sorpresa; e le altre figure di questo stesso quadro, nonchè alcune di Santi riprodotte

P. LORENZETTI (?) — LA CROCIFISSIONE.
(Pisa. - Museo Civico.)

in altri dipinti, nella costruzione della testa, nella forma degli occhi, nella maniera ond' è trattata la barba, nelle estremità lunghe, grosse, e col pollice esageratamente sviluppato, ricordano quelle che ci si presentano nelle pitture del Camposanto.

Attorno al Traini esisteva senza dubbio una schiera di artisti più o meno abili che con lui hanno certo lavorato agli affreschi voluti di maestri fiorentini o senesi; e infatti chi bene osservi i dipinti pisani del Camposanto scoprirà facilmente fra l'uno e l' altro grande analogia di maniera, ma differenze, certo non trascurabili, di fattura e di sentimento. E chi ricordi che lo stesso Operaio il quale dette incarico al Traini di dipingere la tavola per la cappella di san Domenico, incaricò anche un pittore chiamato Tomeo o Tommaso di dipingere un san Cristoforo nella Chiesa maggiore, dovrà concludere che altri artisti, e valenti, dovessero senza dubbio allora operare. Ma sugli altri emerge il Traini, non tanto per finezza di esecuzione quanto per la novità nelle composizioni e la ricerca del vero nelle differenti manifestazioni riprodotto; le quali doti rendono le sue scene di un valore e di un interesse veramente notevoli, ed è per questo, ma più ancora per le comparazioni di carattere e di stile, che noi l' abbiamo ritenuto e riteniamo tuttora come uno dei più efficaci autori degli affreschi del Camposanto pisano dal Vasari male assegnati all' Orcagna.

NELLO DI VANNI. — LA TRINITÀ.
(Pisa. - Museo Civico.)

E come le pitture (già abbiamo detto in principio, e ci piace ripeter qui) pur lavorate da scolari o seguaci della maniera di Giotto e di Simone Martini continuarono per tanto tempo ad esser tenute dei maestri, e ciò per accrescere, secondando l'uso

dei tempi e la boria municipale, importanza e valore alle pitture stesse e al monumento; qual maraviglia, poichè il Traini fu considerato sempre discepolo dell' Orcagna, che quello che accadde per le storie di Giobbe e di san Ranieri, si sia ripetuto per il Trionfo della Morte, il Giudizio e l' Inferno? E se la tradizione, tanto per tener conto anche di essa, vuole che un Bernardo abbia dipinto in Camposanto e più specialmente abbia

BERNARDO NELLO DI GIOVANNI FALCONI. — QUATTRO SANTI.

(Pisa. - Museo Civico.)

collaborato all' Inferno, perchè non supporre piuttosto (e ci pare con maggior probabilità di coglier nel segno, dato il carattere dei nostri affreschi), che si alluda a Bernardo Nello di Giovanni Falconi, pisano, pur egli creduto scolaro dell' Orcagna, il quale potrebbe aver aiutato il Traini in questi lavori? Anche meglio si intenderebbe così l' origine dell' attribuzione tutta fantastica, prodotta solo da una strana confusione di nomi e di persone.

ANDREA ORCAGNA (?)

IL TRIONFO DELLA MORTE.

IL TRIONFO DELLA MORTE.

La Morte campeggia nel gran quadro e sovrasta per l'aria in orribili sembianze: capelli ispidi e folti, occhi grifagni, piedi uncinati, ali di pipistrello e la falce alzata: accanto, in un cartello sorretto da due Angeli, la terribile figura è illustrata da questi versi:

ISCHERMO DI SAVERE E DI RICCHEZZA,
DI NOBILTADE ANCORA E DI PRODEZZA,
VALE NEENTE AI COLPI DI COSTEI;
ED ANCOR NON SI TRUOVA CONTRA LEI,
O LETTORE, NEUNO ARGOMENTO.
EH! NON AVERE LO 'NTELLETTO SPENTO
DI STARE SEMPRE IN APPARECCHIATO
CHE NON TI GIUNGA IN MORTALE PECCATO.

Sotto la Morte un ammasso di cadaveri, fra cui si scorgono in confuso, gli uni sopra gli altri, pontefici, imperatori, regine, principi, poveri, servi e villani. Dalla bocca dei giusti gli Angeli estraggono le anime, espresse, come voleva la tradizione, con tanti piccoli corpi infantili, tutti nudi; i diavoli le strappano invece, pure in simil forma, dalla bocca de' reprobi. Non lungi, in basso, alcuni poveri e vecchi, accasciati oltre che dal peso degli anni da infiniti mali, chi cieco, chi zoppo e chi storpio, rivolgono in atto supplichevole le braccia e i moncherini alla stessa Morte, perchè venga a liberarli dalle miserie della vita:

DACCHÈ PROSPERITADE CI HA LASCIATI,
O MORTE, MEDICINA D'OGNI PENA,
DEH VIENI A DARNE OMAI L'ULTIMA CENA! [1]

---

[1] « Con altre parole che non s'intendono », scrive il Vasari. Leggiamo però nel codice Laurenziano Mediceo Palatino 119, a c. 58^{t} (cfr. *Catalogo Bandini,* supplemento, vol. III, col. 331 e seg., c. 58^{t}):

Poi che prosperitade ci à llasciati,
o Morte, medicina d'ongni pena,
dè vienci a dare omai l'ultima cena.

come si legge nel cartello che una vecchia, curva e appoggiata al bastone, regge in alto con la mano sinistra. Ma la Morte, non ascoltando le supplici preghiere degl' infelici, volge invece la falce contro una lieta brigata, veramente boccaccesca, di giovani uomini e donne, che in un ameno prato smaltato di fiori, all' ombra degli olezzanti aranceti (e sui rami sono due amorini con la face in mano), fra suoni e canti, si godono la vita. All' opposto lato invece, su di un' alpestre balza stanno quattro monaci intorno a una chiesetta, quattro romiti che appaiono indifferenti alla vita come alla morte, incuranti del rumore delle cose terrene, viventi in Dio e serenamente aspettanti che Dio a sè li chiami. Intenti alle opere della vita attiva e contemplativa, chi munge una capra, chi prega o legge seduto, tenendo il libro aperto sulle ginocchia; chi, appoggiato sulle stampelle, cammina a stento, mostrando così che gli anni e non le infermità lo han reso cadente, chi guarda in basso la scena, facendo schermo della mano agli occhi come per veder meglio. Un quinto romito, più in basso, san Macario, mostra a una brigata principesca col famoso esempio dei tre re morti quanto sia fragile la vita, quanto sia breve il passaggio dalla morte all' ultima dissoluzione del corpo, quanto stupida e sciocca la superbia e la

---

Risponde:

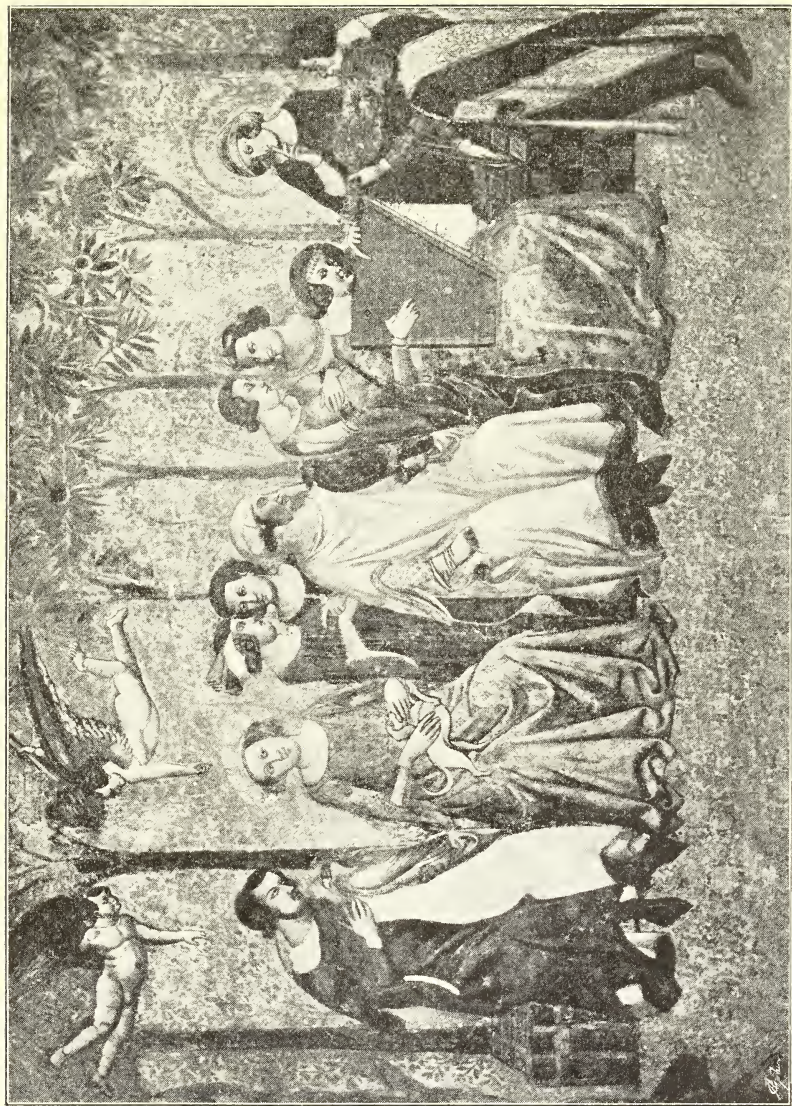
I' non son brama — di spengner la vita;
ma chi mi chiama — le piú volte schifo
giungnendo spesso chi mi torcie il grifo.

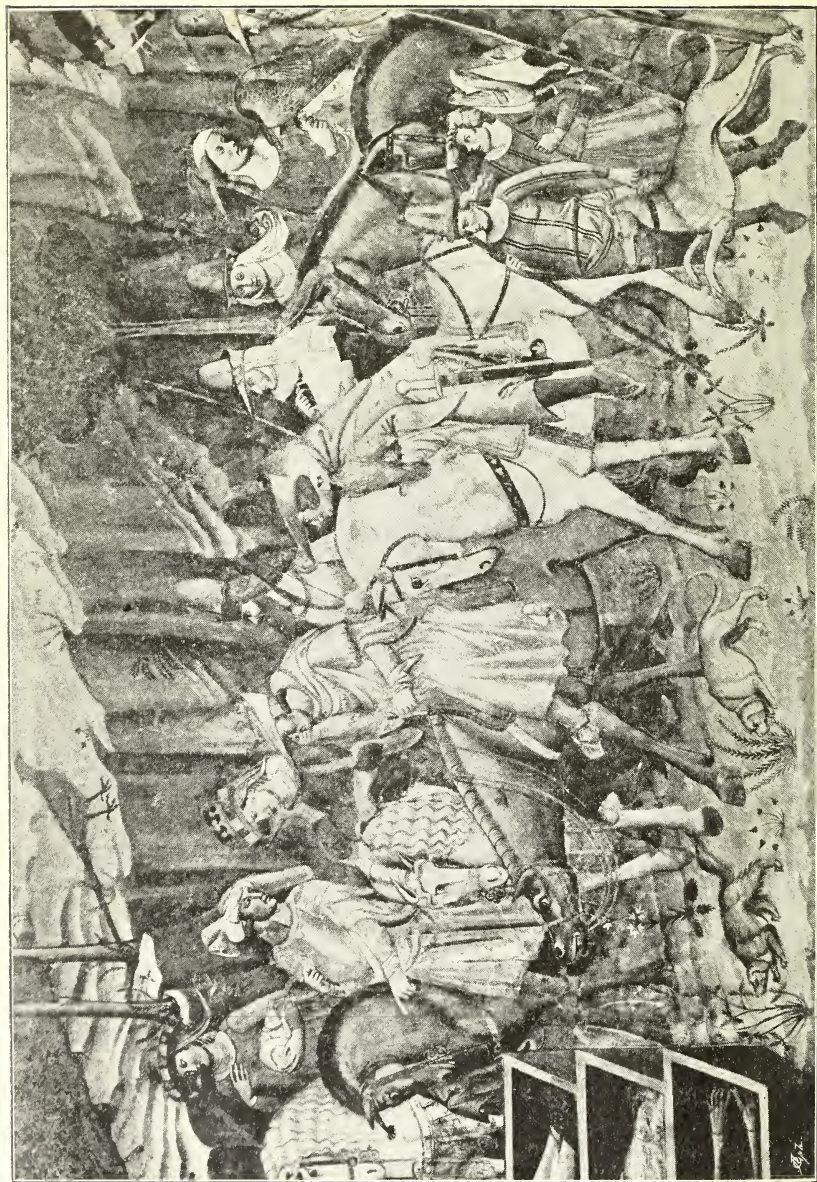
E così l'altra scritta:

Ischermo di savere o di richeza
niente vale a' cholpi di colei,
prodeza ci val meno o gentileza
tu giungnendo vai cholgli buoni co li rei:
merzé non cap(r)e nella sua aspreza
nota ben le parole che ttu dèi.
Perch' ella vinse l'umile di Cristo
non creder giammai perder sua balía
né che lla [sua] potenzia sia mai trita
morta sarà chol suo uficio tristo
poi ch' àrai morto Enoc e Elia
da que' ch' è ora verità e vita.

—

Questo è dolcie modo a chi prosper durasse
Tu di' ben vero a chi cci si apaghasse.

— finito. —

ANDREA ORCAGNA (?)

LA CONVERSAZIONE.

ANDREA ORCAGNA (?)

LA CAVALCATA.

vanagloria de' mortali. Egli, disceso dall' eremo, è ritratto leggermente curvo, con la mano destra accennante al cartello che tiene nella sinistra, ove è scritto:

SE VOSTRA MENTE FIA BEN ACCORTA,
TENENDO FISO QUI LA VISTA ATTENTA,
LA VANA GLORIA VI SARÀ SCONFITTA,
LA SUPERBIA COME VEDETE MORTA:
V' ACCORGERETE ANCOR DI QUESTA SORTA
SE OSSERVATE LA LEGE CHE V' È SCRITTA.

Ai piedi di lui tre casse scoperchiate lasciano vedere i cadaveri di tre re: il primo de' quali è vestito di ricchi abiti e coperto da un mantello foderato di vaio bianco; il secondo, sempre con la corona in capo e la veste un po' consunta, è già in istato di avanzata decomposizione; il terzo è uno scheletro.

Davanti allo spettacolo della morte, così vivamente ritratto dall' artista, la cavalcata, composta di cavalieri e di dame e seguita da servi, che pare faccia ritorno da una partita di caccia al falcone, si arresta atterrita. Una delle dame, la prima accanto a san Macario, assisa sopra un cavallo bianco e avente nella sinistra un cucciolino, preme con la destra il seno e pare intenta alle parole del Santo, che fissa con gli occhi. Accanto, un cavaliere accenna i tre cadaveri alla donna che gli è alla sinistra, tutta pensierosa e triste, con la testa mestamente piegata sulla spalla destra quasi in atto di venir meno: un altro, che il Vasari vuole sia Uguccione della Faggiola, si tura il naso mentre il cavallo cogli occhi sbarrati protende la testa in vivo e naturale atteggiamento. Dappresso un cavaliere, a cui il cavallo, spaurito, s' è fermato, sporge tutta la persona in avanti in atto di chi voglia veder meglio; e dietro a tutti si vede un cavaliere, il solo con la barba, con le insegne reali al cappello e con l'arco in mano, nel quale secondo il Vasari dovrebbe essere rappresentato l'imperatore Lodovico il Bavaro. Seguono altri cavalieri e dame coi falconi, e a piedi due paggi, uno dei quali ha nella mano destra una lancia, mentre con la sinistra regge per il collare un cane saltellante, l' altro tiene sulle spalle due germani uccisi. La scena, piena di espressione e di vita, non potrebbe essere resa più intensamente; la pittura, sebbene ritoccata in

molte parti, conserva pur tanto d' originale da farci intendere quanto grande dovesse essere la valentía del pittore; il concetto elevato e filosofico, lo spirito nuovo che vi aleggia per entro, confermano ch' egli fu senza dubbio artista di straordinario sapere.

« Disotto poi, » come scrive il Vasari, « nell'ornamento di questa storia sono nove Angeli, che tengono in alcune accomodate scritte, motti volgari e latini, posti in quel luogo da basso perchè in alto guastavano la storia; e il non li porre nell' opera pareva mal fatto all' autore, che li reputava bellissimi, e forse erano ai gusti di quell' età. » [1]

---

[1] Vasari, ediz. citata, vol. I, pag. 578. Di queste scritte poche oggi ne restano intelligibili: due motti latini si posson sempre leggere nella parte superiore della fascia, presso i cavalletti, e sono: quello in mano a uno scheletro: *Secundus natus Abel et primus mortuus;* l'altro, *Primus natus Kain, primus homicida.* Dei nove Angeli di cui parla il Vasari, tre soli ne rimangono i quali hanno ancora il cartello con la scritta, se non completamente, in parte decifrabile, e sono: il secondo, con questi versi:

O tu che porti la fronte e 'l cilglo
Alto levato, mirando intorno,
Prochura por mente a che perilglo
Tu stai sempre di nocte e di giorno,
Che Morte non ti porga su' artiglo,
Dunque t' umilia e pensa che tu si....

il terzo, sotto il gruppo dei cadaveri:

Nota qui tu che di' che se' gentile,
Po' che Dio vole che sia comunale
Il nascere e 'l morire fra la gente,
Non aver dunque l'altra gente vile
Pensa spesso che tu se' mortale....
. . . .

e il quinto, sotto l'allegra brigata de' giovani:

Femina vana perchè ti dilecti
d'andar così di vita adorna,
che vuo' piacere al mondo più che a Dio,
ai lassa che sentensia tu aspecti
. . . .
. . . .

Non bisogna dimenticare però, che nel 1420 il prete Giacobbe di Melaventre, cappellano della chiesa di santa Maria maggiore, ebbe dall' Operaio lire sei *pro illuminando et seu de novo scribendo certas scripturas in ecclesia Campisanti positas suptus hystorias Paradisi et Inferni, et sub vitarum sanctorum Patrum que demostrant et significant effectum dictarum ystoriarum.* (Arch. dell' Opera, entrata e uscita, n° 43, c. 64.)

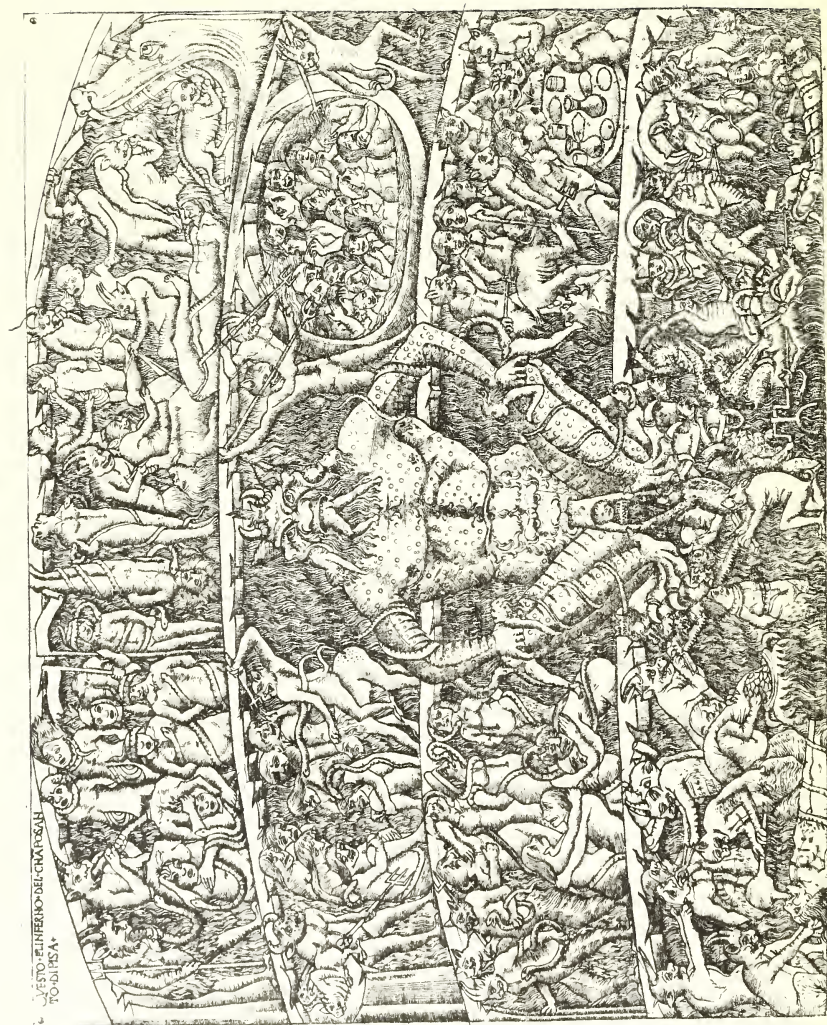
ANDREA ORCAGNA (?)

IL GIUDIZIO UNIVERSALE.

IL GIUDIZIO UNIVERSALE.

In alto il Salvatore, che, con la sinistra, apre la veste per mostrare la ferita al costato e tiene la destra alzata in atto di respingere e maledire i reprobi: accanto, la Vergine, tutta in sè ristretta, con una mano al seno, l'altra abbandonata sul ginocchio, quasi mossa a pietà della sorte che aspetta gl' infelici nell' Inferno: entrambi seduti in trono e racchiusi entro una mandorla. Ai lati, un poco più bassi, in semicerchio gli Apostoli; sopra di essi tre Angeli da ciascuna parte, recanti nelle mani i simboli della Passione, e sotto alla Vergine e al Salvatore quattro Arcangeli, il primo dei quali, diritto in piedi, tiene con ambo le mani due cartelli ov' è scritto, in quello a destra: VENITE BENEDICTI PATRIS MEI, PERCIPITE REGNUM QUOD VOBIS PARATUM EST; a sinistra: ITE MALEDICTI IN IGNEM ÆTERNUM QUI PARATUS EST A DIABULO.... [?] Ai suoi piedi il secondo Arcangelo, col guardo impaurito sta tutto ravvolto nelle pieghe dell' ampio mantello, mentre gli altri due, ai lati, dànno fiato alle trombe. A destra del Redentore, sono gli eletti, fra cui san Paolo e san Giovanni Battista e vari pontefici e fondatori di ordini monastici, e donne e regine e uomini togati e cavalieri, tutti con gli occhi volti in alto e con le mani congiunte in atto di adorazione o di preghiera; a sinistra, i reprobi ritratti in vari atteggiamenti di dolore, di paura, di disperazione, e trascinati da furiosi demoni all'Inferno. « Ed è un peccato veramente, » come scrive il Vasari, « che per mancamento di scrittori, in tanta moltitudine di uomini che vi sono effigiati e ritratti dal naturale, come si vede, di nessuno o di pochissimi si sappiano i nomi o chi furono: ben si dice che un papa che vi si vede è Innocenzo IV. » Più in basso, in piedi, nel centro, san Michele Arcangelo, con la spada nella destra indica con la sinistra distesa a un altro Arcangelo, il quale ha seco un giovinetto, il

luogo dei beati, mentre un frate è mandato fra i reprobi, volendo in tal modo il pittore denotare, scrive il Totti, che a nulla giovò a lui l'abito monastico, nè fu la vita mondana dannosa alla purità dei costumi dell'altro. Nel primo piano del quadro, uscente da una tomba, incerto ancora del suo destino, il re Salomone.

Ma alcuni demoni si affacciano al disopra delle rupi, per strappare i dannati, e con le forche o con uncini tirano per i capelli alcune femmine restíe, mentre alcuni Angeli, davanti a' vari gruppi di peccatori spingono i più tardi verso il regno infernale. Sotto un demonio, che è poggiato sulla rupe, si legge ancora malamente: LASCIATE OGNI SPERANSA VOI CHE ENTRATE.

ANDREA ORCAGNA?

L'INFERNO

L' INFERNO.

La rappresentazione dell' Inferno, « secondo che è descritto da Dante, » disse, troppo largamente, il Vasari, è divisa in cerchi o bolgie. La figurazione di queste e dei dannati ha certo qua e là rapporto con la Commedia ma è anche ovvio che il pittore seguì molto liberamente il poeta, e liberamente se ne scostò quando gli piaceva così nella costruzione del regno delle pene, come nella distribuzione di esse; libertà che del resto vediamo in altre analoghe e contemporanee rappresentazioni.

Sta nel centro l' *imperator del doloroso regno,* Lucifero, con la testa a tre faccie, il corpo squamoso, con le mani dalle dita uncinate e le braccia circondate da serpenti; tiene nel pugno chiuso due peccatori, altri nella bocca per inghiottire, altri ancora negli artigli delle estremità inferiori, fra i quali si notavano un tempo, per l' iscrizione che avevano sulla corona, Nabucodonosor, Giuliano l'Apostata, Attila *flagellum Dei,* e Simon Mago, che un diavolo gli estraeva da un mascherone posto nel basso ventre. Attorno, il pittore ha rappresentato i dannati costretti a scontare le orribili pene a seconda delle loro colpe.

Gli eretici stanno nella prima bolgia, a sinistra di chi guarda, figurati senza testa o meglio in atto di reggersi con le mani il capo divelto dal busto. Fra questi è Ario che ha nella sinistra l'asta di uno stendardo nel quale è scritto: ARIANO HERETICO E OGNI ALTRO. Accanto, gli indovini, con gli occhi chiusi e circondati da immani serpenti che si attortigliano a spire attorno il loro capo; ed Eritone è la prima: *Eriton cruda, che richiamava l'ombre a' corpi sui,* la quale tiene un' altra banderuola ove si legge: ERITON INDOVINA E SUOI SEGUACI. A destra degli eretici, sono raffigurati i simoniaci condannati ad aver le viscere strappate dal ventre; accanto, i seminatori di false dottrine, e fra questi Maometto fatto a pezzi; l' Anticristo scorticato da due orribili demoni; Averroe col turbante in capo, avvinto per

tutto il corpo da un serpe, e con le mani legate al tergo, sta per entrare nelle fauci spalancate di un orribile mostro.

È lo stesso pensiero del resto che ha guidato la mano dell' artista e in quest' affresco e nella tavola in santa Caterina di Pisa, dove Averroe sconfitto dalla sapienza di san Tommaso sta ai suoi piedi con il *Commento* gettato in disparte e rovesciato: è la stessa mano, come dimostra la somiglianza nel tipo e nel carattere della testa, rappresentata in tutte e due le pitture col turbante in capo e la barba al mento.

Nel secondo girone o cerchio che dir si voglia, sempre a sinistra, sono puniti gli accidiosi ritratti seduti e accovacciati, inerti, mentre un demonio, a cavallo di un dannato che corre carponi, sta per lanciare un tridente affine di scuotere dal torpore quei corpi, che numerosi serpenti circondano mordendoli e tormentandoli. A destra stanno gli invidiosi, come si legge tuttora sull'orlo del cerchio: QUI SI PUNISCE IL PECCATO DELLA INVIDIA, e i demoni costringono con forche i ribelli a restare nel ghiaccio ove si trovano immersi. Nel terzo cerchio sono puniti gli iracondi costretti ad accapigliarsi fra loro; e fra due dannati morsi dai serpenti e impiccati per la gola sta scritto: MICIDIALI DI LORO MEDESIMI; accanto: SI PUNISCE IL PECCATO DELLA GOLA, ove i peccatori son messi attorno a una tavola imbandita, che non possono toccare per aver le mani legate dietro il dorso. Nell'ultimo girone son puniti gli avari, cui vari demoni versano nelle gole oro liquefatto, o costringono a ricevere in bocca una moneta roventata, o a stare a sentire il dolce suono del prezioso e agognato metallo. Nella bolgia accanto, l'ultima a destra, si trovano i lussuriosi bastonati con verghe, o costretti a turpi accoppiamenti coi demoni: fra questi è la figura di un uomo che, infilato a uno spiedo per tutta la lunghezza del corpo, è fatto girare sopra le fiamme ardenti.

Al disopra di tutto l' affresco due Angeli hanno in mano un cartello per ciascuno: nel quale si legge, a destra: LAUS ONOR GRATIA SIT DOMINO DEO NOSTRO QUIA VERA IUSTA SUNT IUDICIA EIUS; a sinistra: PER VIVENTEM IN ETERNUM QUI FECIT CŒLUM MARE TERRAM ET OMNIA QUE IN EIS SUNT QUIA TEMPUS AMPLIUS NON ERIT.

Pochi affreschi hanno subíto i restauri di cui è stato vittima questo. Nel 1374 Cecco di Pietro racconciò in Camposanto le pitture dell' Inferno guaste *per i garzoni,* e nel 1530 il Sollazzino variò a capriccio la primitiva disposizione delle figure, come si riscontra dalla stampa pubblicata dal Da Morrona e che noi riproduciamo. Ma vanno aggiunti poi: Turino Vanni che nel 1438 riparò alcune parti dell' affresco *per totum latus Luciferi qui aliquantulum erat scalcinatus;* e maestro Borghese, che nel 1462 restaurò di nuovo il Lucifero fatto probabilmente segno, più delle altre figure, al devoto odio dei visitatori. La parte superiore, tranne qualche lieve ritocco, può dirsi intatta e meglio conservata; l' inferiore, ridipinta dal Sollazzino, oltre che non presentare nessuna artistica importanza, è quasi totalmente perduta a punizione del pittore che si è permesso così ardito mutamento in opera altrui. Ma le parti che rimangono originali rassomigliano all' affresco del Trionfo della Morte, e sebbene siano duri i contorni e un po' più rozza la tecnica, il nudo è studiato, discretamente reso, e il movimento delle figure è sempre drammatico e vero, come le figure stesse non mancano di vivezza e di espressione.

Pietro Lorenzetti (?)

GLI ANACORETI.

Pietro Lorenzetti (?)

Racconta il Vasari, che Pietro Laurati dopo essere stato a Firenze andò a Pisa e « lavorò in Campo Santo, nella facciata che è accanto alla porta principale, tutta una vita de' Santi Padri, con sì vivi affetti e con sì belle attitudini, che, paragonando Giotto, ne riportò grandissima lode, avendo espresso in alcune teste, col disegno e con i colori, tutta quella vivacità che poteva mostrare la maniera di quei tempi. »[1] Il Lanzi poi chiama questo quadro il più ricco d' idee, il più nuovo e il più ben pensato che si vegga in Camposanto;[2] e i signori Cavalcaselle e Crowe, ritrovando in questi affreschi quel carattere di severità e di realismo a un tempo del quale giudicano capace il Lorenzetti per l'indole sua, elogiano le varie figure piene di forza e di energia, il tipo austero, e quasi selvaggio di queste, quale conveniva a persone viventi nella solitudine, in mezzo alle privazioni e alle intemperie, come è tradizione dei romiti della Tebaide. « L'età, il sesso, il carattere e l'occupazione individuale sono riprodotti con forma originale e con molta naturalezza e bravura. Le forme, le espressioni, i lineamenti, le lunghe ed incolte barbe delle figure, hanno l'impronta del vero; e tutto concorre a farci vedere il nostro pittore come molto studioso della natura. Il disegno è franco e ardito, trattati i panneggiamenti a larghe e spaziose pieghe e

---

[1] Vasari, ediz. citata, vol. I, pag. 473.
[2] Lanzi, *Storia pittorica dell' Italia* vol. I, pag. 269.

rappresentate le figure in maniera grandiosa e severa ad un tempo. La massa della luce e dell' ombra è del pari larga e spaziosa. Il colorito delle carni è di tinta caldo-giallastra con ombre grigie che degradano in verde. I contorni di tinta rossiccia sono molto oscuri nelle ombre, ma fermi e precisi. Infine tutto è condotto con grande decisione e prontezza, e trattato in maniera larga e quasi scultoria. » [1]

*
* *

Noi abbiamo mostrato che non troviamo caratteri di somiglianza così nei tipi e nelle forme come nella tecnica fra le pitture rappresentanti il Trionfo della Morte, il Giudizio e l' Inferno, e questi Anacoreti. Qui non sono infatti le faccie larghe, i colli robusti, il colorito roseo proprio delle figure degli affreschi erroneamente attribuiti all' Orcagna ; e ciò non pertanto i signori Cavalcaselle e Crowe trovano somiglianza tra il Cristo che qui appare a sant' Antonio inginocchiato e quello entro la mandorla nel Giudizio Universale; somiglianza che per essi si riscontra anche nella figura di san Pietro a destra, e più o meno nelle altre degli Apostoli, come nel rimanente.

Nonostante però l' affermazione dei signori Cavalcaselle e Crowe noi non dubitiam di affermare che, come l' Orcagna non ha lavorato in Camposanto, così non vi abbia avuto parte il Lorenzetti; e riscontrando in queste pitture solo l' influenza della scuola, non la mano di un artista senese, crediamo ritrovare in esse le caratteristiche già notate della maniera pisana.

« La vita degli Anacoreti, » scrive il Burckhardt, « falsamente attribuita dal Cavalcaselle a Pietro Lorenzetti contiene una serie di scene alla maniera di una cronaca, di cui le migliori e le più felici potrebbero essere designate come pitture di genere : il riposo, il lavoro, la conversazione, la pesca ec. La scuola di genere di Pisa era più propria a questa sorte di pittura che non nell' espressioni di azioni sublimi e sacre. » [2]

Veramente alcuni episodi della vita di san Domenico dipinti

---

[1] *Storia della pittura in Italia,* vol. III, pag. 194.

[2] *Cicerone,* Paris, Firmin-Didot, 1892, pag. 521.

dal Traini nel suo celebre quadro comproverebbero quanto questo artista intendesse il sentimento religioso e il misticismo non disgiunti dalla ricerca di nuova e più intensa interpretazione del vero; ma poichè ben altro è il carattere delle figure studiate nelle poche opere certe di Pietro Lorenzetti, così noi non possiamo assegnare a lui, e molto meno al fratello Ambrogio, le storie degli Anacoreti. Le figure del Lorenzetti a Siena sono intanto per comune giudizio più nobili e più belle: la Pace, una delle migliori che abbia prodotto la scuola senese, appoggiata maestosamente sopra un guanciale, in veste discinta, con le chiome sparse di fiori, che tiene in mano un ramoscello d'olivo ed ha i piedi posati su di un elmetto e uno scudo, ben giustamente giudica il Symonds una statua dipinta, e vien fatto di supporre, aggiunge, che l'artista l'abbia copiata dall'Afrodite di Lisippo, prima che i Senesi timorosi del paganesimo distruggessero quella statua;[1] e bella oltremodo, per gentilezza di forme e nobiltà d'espressione, è la figura della Concordia.[2] Ma nessuno di questi pregi o di questi essenziali caratteri può riscontrarsi nelle figure degli affreschi pisani, ov'è magari più intenso il sentimento, ma certo minore l'abilità e l'attitudine a renderlo.

* * *

E se genericamente può affermarsi che le figure degli Anacoreti sono piene di forza e di energia, che il tipo n'è austero, che l'età, il sesso, il carattere sono riprodotti in forma originale e con molta naturalezza e bravura, non pare a noi egualmente facile ritrovarvi le qualità tecniche particolari a Pietro Lorenzetti, le quali è dato rilevare e stabilire sicuramente con la comparazione e con lo studio delle opere che portano il suo nome.

Che se i capelli a fiamme, ondeggianti, quali si notano in alcuni di questi eremiti fanno in certo modo ricordare la maniera di lui e della sua scuola, il non ritrovare invece in questo affresco, nonostante il più scrupoloso studio, nessuna delle altre e più notevoli caratteristiche dell'artista senese, come ad esempio

---

[1] Symonds, *Il Rinascimento in Italia. Le Belle Arti,* pag. 167.
[2] Cavalcaselle e Crowe, op. cit., vol. III, pag. 214.

le figure alte ed asciutte, gli occhi oblunghi, vicini e depressi, le estremità difettose nelle giunture, soverchiamente magre ed esprimenti, come giustamente notano il Cavalcaselle e il Crowe, un falso convenzionalismo, induce fermamente a ritenere di ben diversa mano queste figure. Le quali, se si dovessero proprio, come essi dicono, assegnare al Lorenzetti, come sarebbe allora possibile paragonarle con quelle del Trionfo della Morte, che hanno, per giudizio degli stessi scrittori, rozzo il disegno, grosse le estremità e le articolazioni pesanti e volgari? E viceversa: come si farebbe a riscontrare questi difetti nelle opere che possono con certezza assegnarsi al maestro senese?

Convien dunque persuaderci che non possono credersi nè di Pietro nè di Ambrogio Lorenzetti le scene del Camposanto pisano che illustrano in più di trenta episodi la vita degli Anacoreti nel deserto.

Scrive il Rosini che Pietro Lorenzetti, « seguitando l'invenzione dell'Orcagna, che aveva (in Camposanto) effigiato la Morte, il Giudizio e l'Inferno, avrebbe dovuto compiere i Novissimi colla rappresentanza del Paradiso: ma forse fu spaventato dalla difficoltà dell'argomento; e vi dipinse in vece le opere degli Anacoreti nel deserto.

» Se gl'intagli di quelle pitture fossero meno comuni, sarebbe stato conveniente il riportare quella gentilissima figura della santa Marina, rivestita cogli abiti di monaco, e con un fanciulletto in braccio; ma non v'ha dilettante di belle Arti, che non l'abbia in mente, tanto è simile alle belle teste femminili di Giotto.

» Tutto quello, che può dirsi di questa copiosissima storia parmi che detto siasi nelle Lettere Pittoriche; basti l'aggiungere che la ripetizione dello stesso argomento, che vedesi nella R. Galleria (di Firenze), non solo non n'è il primo pensiero, come ha creduto il Lanzi, o una copia, come altri ha pensato; ma è l'opera di un uomo provetto, mentre la prima è il saggio di un pennello giovanile. » [1]

---

[1] *Storia della pittura italiana,* vol. II, pag. 134.

Ma lasciando da parte il fatto, ormai indiscusso, che la tavoletta rappresentante lo stesso soggetto del Camposanto di Pisa, ed esistente nella Galleria di Firenze, non avendo le qualità proprie ai lavori dei Lorenzetti non è da tenersi per opera loro ma bensì di qualche imitatore, chi può credere seriamente che avrebbe il Nostro, in prosecuzione dell'opera dell'Orcagna, dovuto dipingere il Paradiso e che spaventato poi dalla difficoltà dell'argomento lavorasse invece le storie degli Anacoreti? Nessun documento del resto accenna alla permanenza a Pisa di Pietro Lorenzetti, dal Vasari chiamato Laurati, e nessuna opera può dirsi rimanga di lui, perchè anche la tavola un tempo nella chiesa di san Zeno, della quale non rimangono oggi che due sole parti al Museo Civico,[1] ove son rappresentati due Santi Camaldolesi, pur avendo i caratteri della scuola e quelli della maniera sua, non può in alcun modo a lui attribuirsi.

Ma i signori Cavalcaselle e Crowe concludono il loro studio sulla pittura del Camposanto intorno alla quale c'intratteniamo, affermando che « se coi Lorenzetti lavorarono altri pittori, questi, anzichè quella dei fratelli Orcagna, seguirono la maniera dei maestri Senesi. »[2] E non sono forse anche per noi gli artisti pisani quelli che piuttosto della maniera fiorentina seguirono le norme della scuola senese? Però i nostri studi e le nostre ricerche ci inducono a credere, che solo artisti pisani abbiano effettivamente lavorato a quelle scene, senza il supposto intervento di Pietro Lorenzetti.

---

[1] Possono vedersi nella sala quarta, segnati coi numeri 11 e 14. Cfr. *Catalogo del Museo Civico di Pisa,* Pisa, Nistri, 1894, pag. 49 e 50.

[2] *Storia della pittura in Italia,* vol. III, pag. 197.

LE STORIE DEGLI ANACORETI.

I.

Più di trenta episodi della vita di molti Santi ed Eremiti sono espressi in questo affresco. Primo, a sinistra, in alto, san Paolo, visitato da sant' Antonio abate, il quale genuflesso ringrazia Iddio perchè il corvo apportatore di cibo, solito a recare al compagno un mezzo pane, vola quel giorno sopra di loro recandone uno intiero, che si divide miracolosamente in due parti.

Poi, quando lo stesso Antonio, interrompendo il viaggio intrapreso per recare a Paolo la veste del vescovo Anastasio, chè sentendosi in fin di vita avea mostrato desiderio di abbracciare, torna a visitarlo essendogli apparsa, triste e vero presagio, l'anima di lui fra un coro d'Angeli, come portata in Cielo. Lo trova infatti sul limitare della spelonca, inginocchiato, con le mani alzate e congiunte in atto di preghiera, ma non più in vita; ed abbracciandolo e a gran voce chiamandolo lo posa a terra e su di lui s' inchina amorevolmente coprendo le sue mani di baci. Ma poichè Antonio tra il dolore della perdita dell' amico e tra non sapere come dargli onorata sepoltura sta in sè pensoso ed afflitto, ecco due leoni che cominciano a scavare con le zampe la fossa ove così trovò sepoltura il corpo del santo eremita.

Rimasto solo Antonio nel deserto ebbe a soffrire le persecuzioni del demonio, che ora gli si fa dinanzi in abito monastico, sotto femminile aspetto, ed egli dalla spelonca con un lungo bastone lo discaccia, come il pittore ha rappresentato; ora ne soffre le battiture; fino a che a compensarlo delle sofferenze

PIETRO LORENZETTI

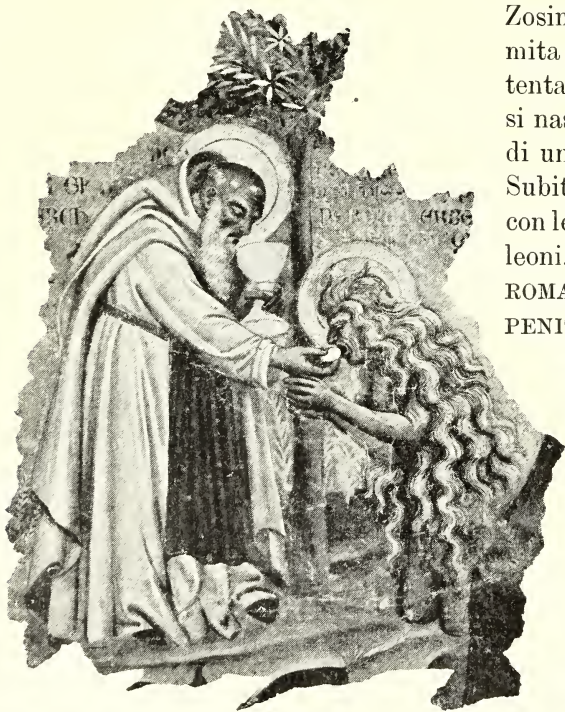
GLI ANACORETI

sue gli appare il Redentore, ed Antonio genuflesso l'adora. Accanto, nell' apertura di una roccia, si mostra un eremita tutto

dedito al lavoro, e più indietro è rappresentato lo stesso Antonio, che facendo il segno della croce fuga due demoni. Nell'angolo destro dell'affresco è la storia dell'abate Ilarione, quando in viaggio sull' asinello s' incontra col ferocissimo drago che infestava la Dalmazia, e mentre il suo compagno spaventato dall' orribile apparizione sta per darsi alla fuga, il sant' uomo tranquillamente, segnando la croce, costringe il feroce animale ad entrare nel fuoco.

Da ultimo, dentro la spelonca, il pittore ha rappresentato un eremita in atto di meditare o di pregare, tenendo con ambe le mani un libro aperto su cui piega la testa e fissa con attenzione lo sguardo.

II.

Nella seconda fila, a sinistra, santa Maria Egiziaca, la quale, come dice la iscrizione, FU SCELLERATISSIMA MERETRICE E POI FECE PENITENSIA XLVII ANNI NEL DISERTO PIGLIANDO PER CIBO ERBE CRUDE ET ACQUA, è rappresentata nell' atto di comunicarsi dal beato Zosimo; e accanto, un eremita entro una cella vien tentato dal demonio, che si nasconde sotto gli abiti di un vecchio anacoreta. Subito dopo, in ginocchio, con le mani giunte, fra due leoni, SANCTO MACHARIO ROMANO IL QUALE FECE PENITENSIA GRANDISSIMO TEMPO NEL DISERTO, cui fa seguito la scena del demonio che sotto abiti femminili cerca indurre in peccato un santo eremita, come altri, accanto, veggonsi successivamente intenti ad opere diverse.

Quel venerabile padre che, seduto, con la barba lunga ed incolta ed i capelli fino ai piedi, alza la destra in atto di chi parli e accenna il cielo, è Onofrio, il quale narra al compagno com' egli restasse da sessant' anni nel deserto nella più completa solitudine, senza mangiar cibi nè bere acqua, e DA XXX ANNI SI PASCE DI QUELLO CIBO CHE UN ANGELO LI RECAVA. Fu a Panunzio, ora sedutogli davanti attentamente ascoltandolo, che venne volontà di ricercare in quelle solitudini qualche servo di

Dio, e per molte parti camminando, un giorno vide un uomo d'aspetto spaventevole, tutto peloso e riarso dal sole. A quella vista impaurito, si mise a fuggire, e coll'animo di porsi in salvo salì sopra un monte vicino; ma Onofrio lo chiamò per nome e lo invitò ad appressarsi, assicurandolo che non v'era ragione alcuna di timore. Ubbidì Panunzio, e saputo da lui com'egli fosse veramente il servo di Dio che cercava, lo abbracciò e lo baciò, e si condussero insieme alla spelonca ove stettero in ragionamenti tutta la notte. Ma all'apparir dell'aurora Panunzio vide il compagno suo impallidire a un tratto, e dolcemente spirare nelle sue braccia. Pur qui, poco più avanti, appariscono i leoni per scavare la fossa al Santo, e Panunzio, tanto era l'affetto che portava al compagno, avrebbe deciso di non abbandonare mai quel luogo e di ritirarsi nella capanna che lì appresso si mostra, se questa non fosse rovinata a un tratto per avvertirlo ch'egli avea l'obbligo di ritornare in Egitto.

III.

In basso, fra molte figure di eremiti intenti a diverse faccende (chi conduce il cammello con le legna e rientra in città, chi pesca, chi legge), è rappresentata, seduta di faccia a una chiesetta, una donna, in abito monastico, con un bambino sulle ginocchia, cioè santa Marina vergine, che creduta un giovinetto, fattasi por l'abito in compagnia del padre, crebbe in bontà e costumi. Scrive il Totti che, « dopo la morte del padre fu accusata d'haver peccato con una giovanetta a casa della quale soleva spesso questa monachetta andare a ricevere l'elemosina come frate. Laonde essendogli stato apposto questo sì gran delitto, havendo quella donna fatto un figlio maschio, e dolendosene la madre della giovinetta con l'abate, fu di subito discacciata dal convento; et a maggior sua confusione essendo stato portato al monastero il fanciullo di poco nato, essa con grande allegrezza lo ricevette, e affaticatasi, trovò una donna che glie l'allevò, e stando avanti alla porta del convento, hor da questo per derisione schernita, hor da altri sovvenuta d'elemosine, viveva e sovveniva il fanciullo.

» Poco doppo a questo, assalita da grave infermità passò alla Gloria. La dove i frati volendola seppellire, et alcuni facendo la misericordia per lavarla, nell' assettarla la trovonno esser donna.... » [1]

Dall' altra parte del ponte, a destra, dentro una cella, è un venerabile romito che s' impose di non ne voler mai uscire, essendosi votato a quel perpetuo carcere. Il demonio, per fargli rompere il voto, piglia abito di frate, e seco conducendo l'asinello, lo fa cadere proprio sotto la finestra della cella, ove con pianti e lamenti supplica il rinchiuso a uscirne per aiutarlo a sollevar la bestia; ma il padre, pregato il Signore di consiglio, indovina l' astuzia e non si muove.

Sono quindi rappresentati quattro monaci presso di una chiesetta, due dei quali stanno occupati lavorando; degli altri, uno tornato dal bosco con le legna, su queste si riposa, e l'altro porta un piccolo barile, col frutto della questua. Nell'angolo in basso, a destra, ha terminato il pittore i vari episodi, rappresentando la storia del monaco che tentato da una meretrice, per non cadere in peccato, si brucia le dita a una lampada affinchè il dolore gli impedisca ogni disonesto pensiero; mentre la femmina, colpita da subitaneo malore, cadde uccisa al suolo. Ma il sant' uomo, mosso a pietà di lei, con le sue orazioni, ottiene ch' ella ritorni in vita, confessi il suo peccato, rinunzi al mondo, e, vestito l'abito della penitenza, si ritiri in un convento ove finisce i suoi giorni.[2]

Sotto al gruppo degli eremiti intenti alle varie opere, di fianco alla chiesetta, è dipinta la tomba con sopra distesa la salma del beato Giovanni Gambacorti; e i due Angeli col turibolo, alcune mezze figure di Angeli entro ai riquadri fra l' ornato della finta cornice, la cornice stessa, i cinque eremiti dei quali uno legge sopra un albero, e la pittura del fondo è tutto lavoro eseguito da Antonio Veneziano in sostituzione di quello mal ridotto di prima. Scrive il Rosini, che « il corpo di questo Beato essendo sepolto, per quanto credesi, nell' interno del muro, come

---

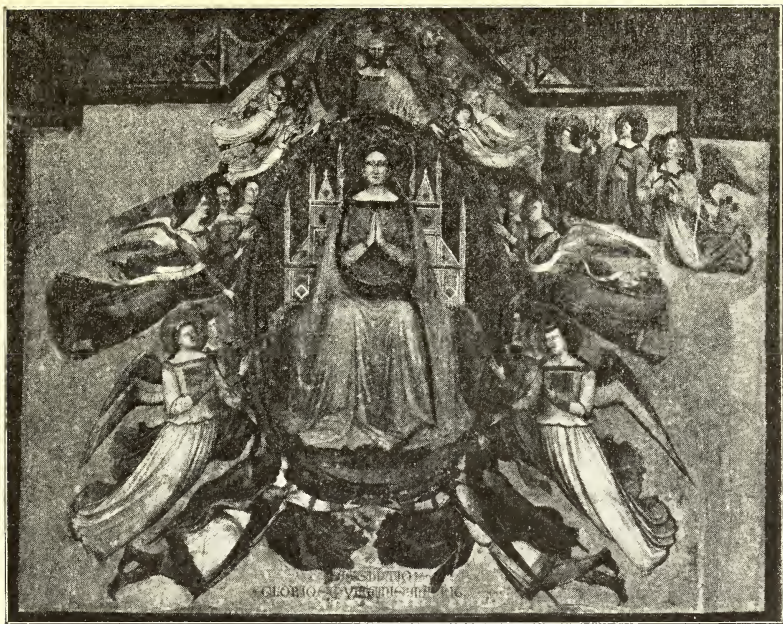
[1] Loc. cit., c. 54[t].

[2] Totti, loc. cit., c. 56.

denota la cassa di pietra ivi incastrata, i devoti vi avevano eretto un tabernacolo di legno, largo in fondo e appuntato verso la cima, secondo il disegno di quei tempi, e che guastò le pitture ch' erano al disotto. Quando esso fu tolto, e quando Anton Veneziano vi dipinse, dovette occuparsi di restaurar la pittura che rimaneva deturpata; e non potendo forse tornare a dipingere sull' incannicciata rotta e pesta dalla mole soverchia del tabernacolo, fece riunire per mezzo della calce intorno intorno, come apparisce ancora, i lati estremi di essa col muro; indi sopra un nuovo intonaco ei vi dipinse. »[1]

[1] *Descrizione delle pitture del Camposanto di Pisa,* pag. 57.

Simone Martini.

L' ASSUNZIONE DELLA VERGINE.

Simone Martini.

L' ASSUNZIONE DELLA VERGINE.

« Fece Simone, » scrive il Vasari, nella Vita dell'artista senese, « sopra la porta principale di dentro (in quel Camposanto), una Nostra Donna in fresco, portata in cielo da un coro d'Angeli, che cantano e suonano tanto vivamente, che in loro si conoscono tutti que' vari effetti che i musici cantando o sonando fare sogliono: come è porgere l'orecchio al suono, aprir la bocca in diversi modi, alzar gli occhi al cielo, gonfiar le guancie, ingrossar la gola, ed insomma tutti gli altri atti e movimenti che si fanno nella musica. »[1] Ma così scrivendo lo storico aretino

[1] Vasari, ediz. citata, vol. I, pag. 552.

doveva aver certo dimenticato quello che aveva già detto nella Vita di Stefano e Ugolino, attribuendo al primo la medesima pittura: « dipinse costui in fresco la Nostra Donna del Campo Santo di Pisa, che è alquanto meglio di disegno e di colorito che l'opera di Giotto. »[1] Il Lanzi poi, descrivendo questo affresco come rappresentante invece un Nostro Signore, afferma che questa è l'unica pittura certa di Stefano Fiorentino, attribuzione che avrebbe conferma dall' anonimo Gaddiano ov' è detto che « Stefano, pittore fiorentino, per sopranome chiamato lo scimia.... dipinse a Pisa, in Camposanto, l'Assuntione di Nostra Donna. »[2]

Ma i signori Cavalcaselle e Crowe, pur riconoscendo che il dipinto, sebbene ritoccato soverchiamente, conserva sempre i caratteri della scuola senese, non possono però attribuirlo a Simone Martini, come vorrebbero, insieme al Vasari, gli storici pisani, ma piuttosto a un seguace della maniera di lui.[3] Troppo generica affermazione del resto, tanto più che a noi sembra difficile credere, che un seguace della maniera di Simone, e ormai ci è noto quali essi fossero, abbia potuto dar vita ad un'opera d'arte che per composizione, per intonazione e per nobiltà di linea rivela un artista di straordinario valore. E dal momento che il carattere senese ad onta dei numerosi e disgraziati restauri appare chiarissimo nella pittura, noi fermamente riteniamo che Simone Martini, durante la sua permanenza a Pisa, abbia avuto parte in questa Assunta, la quale sembra veramente librarsi gloriosa nell'azzurro ed avere una esistenza più celestiale di tutte le immagini di Vergine dipinte negli ultimi secoli, sopra nubi popolate di Angeli, con effetti di luce, di prospettiva e di scorci.[4]

Entro una mandorla, con le mani giunte in atto di preghiera, sta la Donna assisa in ricco trono tutto a cuspidi e pinnacoli: attorno, quattro gruppi di Angeli, due per parte, e due Arcangeli in basso par che la sollevino sull' azzurro del cielo ove il Redentore tende le mani alla cornice della mandorla in atto

---

[1] Vasari, ediz. citata, pag. 447.

[2] Fabriczy, *Il Codice dell'anonimo Gaddiano.* Estratto dall'*Archivio storico italiano,* pag. 62.

[3] Loc. cit., vol. II, pag. 75.

[4] Burckhardt e Bode, *Cicerone,* ediz. citata, pag. 523.

di accoglierla. Attorno a lui altri gruppi di cherubini in veste bianca stanno con le mani in croce adorando, e più lontani, a destra, altri tre, i soli rimasti, tengono i simbolici attributi della Vergine: la palma, il vaso e alcune ciocche di rose.

Nessuno di questi ha nelle mani strumenti musicali come parrebbe dalle parole del Vasari, ma è vero che cantano tutti assai vivamente mostrando diversi atteggiamenti della bocca.

Il volto della Vergine, nell'aristocratica eleganza dell'aspetto, è pieno di sentimento e di grazia; nobile e grandiosa, nell'ampiezza del ricco manto che le scende sino ai piedi, appare tutta la figura di lei, come nel suo insieme il dipinto si fa ammirare per la originalità della linea e la bontà delle varie parti. E poichè il Rosini vuole che questo fosse il saggio del valore pittorico dato dal Memmi ai Pisani, e aggiunge che da questa pittura può desumersi la sua maniera meglio che non dalle tre storie di san Ranieri in troppe parti ritoccate: bisognerebbe allora dare questa Assunzione a quell' Andrea da Firenze, che sappiamo essere il vero autore degli affreschi prima voluti di Simone Martini; ma il paragone non è in alcun modo possibile.

Certo le condizioni della pittura sono tutt'altro che buone: perduto il colore nella parte superiore della veste della Vergine, è apparsa la preparazione col sottostante disegno delle mani incrociate sul petto, mentre ora, per il cambiamento voluto dall'artista, le tiene unite in atto di preghiera; ritoccato e guasto il manto azzurro; ridipinti alcuni Angeli; caduto parte dell'intonaco alla destra del Cristo: così oggi disgraziatamente è ridotto il pregevole affresco, per concorde giudizio, fra i più importanti del Camposanto.

Andrea da Firenze.

LE STORIE DI SAN RANIERI.

(SCOMPARTIMENTO SUPERIORE.)

Andrea da Firenze.

Gli affreschi, che i documenti han dimostrato di un Andrea da Firenze, andavano prima sotto il nome di Simone Memmi; e parve, scrive il Milanesi, sino a poco fa ardita opinione quella da alcuni intelligenti manifestata, i quali non potevano approvare l'asserzione del Vasari e degli altri che ciecamente la seguirono.[1] Ma fra i molti pittori vissuti a Firenze col nome d'Andrea, escluso l'Orcagna, morto nel 1368, qual altro può credersi autore delle prime tre storie di san Ranieri, dipinte nella parte superiore della parete di mezzogiorno del Camposanto pisano?

Il professor Bonaini fu il primo a dare la notizia che integralmente qui riportiamo. « Nel 13 ottobre del 1377, » scrive egli, « l'Operaio del Duomo nostro di Pisa, Lodovico Orselli, sborsò cinquecento ventinove lire e dieci soldi al pittore maestro Andrea da Firenze *pro pictura storie Beati Ranerii, pro residuo dicte storie.* Il pagamento si fece nella casa dell'Opera ove Andrea dimorava, situata allato al Camposanto; e la considerevole somma fu pagata secondo il contratto che Pietro Gambacorti aveva scritto di sua mano. Ciò rende testimonianza che Andrea era pittore di molta celebrità, e forse ancor meglio

[1] Vasari, ediz. citata, vol. I, pag. 553, nota n° 5.

lo manifesta il distinguersi pel solo nome di maestro Andrea da Firenze. »[1]

Fra gli omonimi pittori fiorentini della seconda metà del secolo XIV, il Bonaini congettura che questi possa essere Andrea Ristori del Popolo di san Pancrazio, che fu matricolato nell'arte dei pittori fino dal 1333 e potè dipingere a Pisa intorno al 1377, essendo stato certamente in vita sino al 1392, come si legge sul sepolcro di lui in santa Maria Novella di Firenze. Il Milanesi crede invece sia il Nostro quell'Andrea Bonaiuti il quale si trova matricolato pittore nel 1343 e scritto alla Compagnia di san Luca nel 1374. Egli è fra i pittori nel consiglio dato nel 29 agosto 1366 sopra un lavoro della fabbrica del Duomo di Firenze, in un documento che si riferisce alla vita di Taddeo Gaddi; e nel 1377, a' 2 di novembre, fa testamento lasciando erede Bartolomeo suo figliuolo.[2]

I signori Cavalcaselle e Crowe, da ultimo, dicono che fra i molti pittori esistenti in quell'epoca col nome di Andrea non è possibile accertare chi sia stato chiamato a Pisa per dipingere in Camposanto.

Disgraziatamente nessuna nuova luce possiam portare sulla questione, e abbiam dovuto così limitare il nostro assunto a raccogliere le varie supposizioni espresse da altri e le notizie che sino ad oggi si avevano, per concludere che quest'Andrea, chiunque ei si fosse, senza esagerare nelle lodi per le sue qualità pittoriche, che mal si riscontrerebbero in pratica negli affreschi del Camposanto, doveva godere una certa reputazione se l'Operaio s'indusse a chiamarlo a dipingere nell'insigne monumento pisano. Non possiamo però credere quanto scrive il Milanesi, che quell'Andrea cioè, dopo aver lavorato alle prime tre storie di san Ranieri, morisse per il dolore vedendo commesso ad un altro maestro il compimento di quelle pitture,[3] poichè solo tre anni dopo si mandò a Genova a ricercare Barnaba da Modena per terminarle, mentre poi furono portate a fine da Antonio Veneziano nel 1386, ossia nove anni dopo che Andrea da Firenze

[1] Bonaini, *Memorie inedite del disegno,* pag. 104.
[2] Vasari, ediz. citata, vol. I, pag. 553, nota n° 5.
[3] Ivi.

aveva lasciate incompiute le sue. È quindi possibile e probabile che il pittore lavorasse prima gli affreschi nel Camposanto di Pisa, e che poi, per esser chiamato a Firenze o altrove, li dovesse interrompere, o meglio non potesse continuarli; e forse l'Operaio sperò per qualche tempo di riaverlo, poichè vediamo che attese tre anni prima di decidersi a chiamare da Genova chi avrebbe potuto condurre a fine tutte le istorie relative al Santo pisano.

* * *

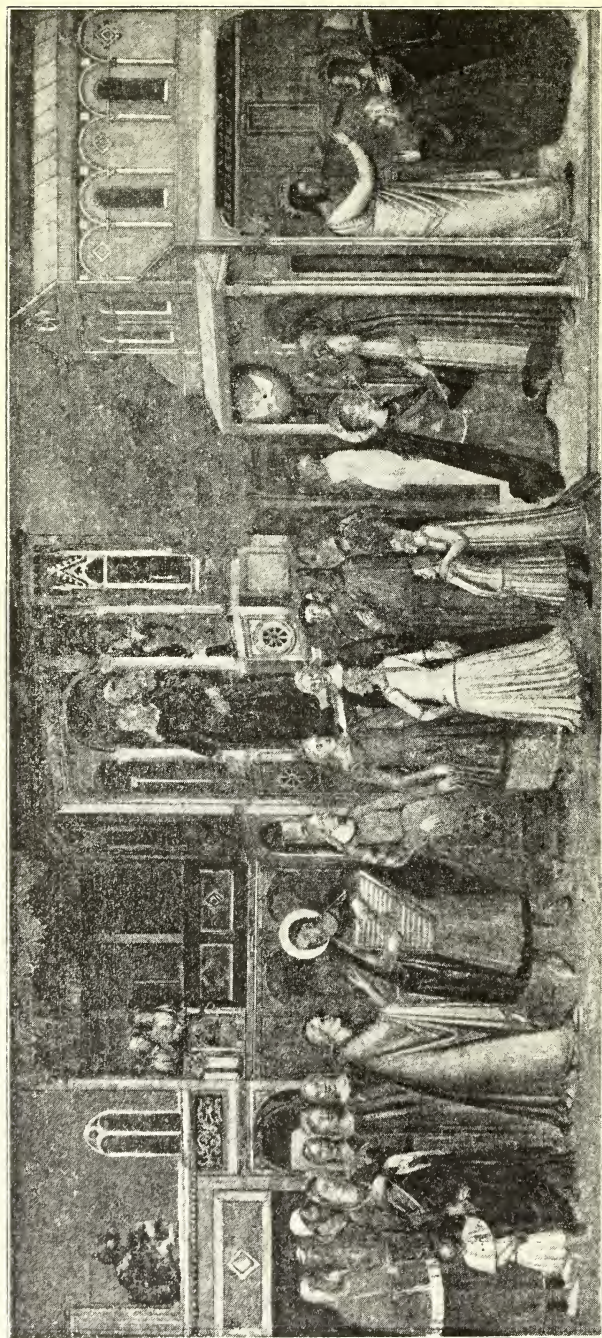
Come che ciò sia, i tre affreschi lasciati da Andrea da Firenze, poichè hanno tutti i caratteri della scuola senese, sono stati dagli storici creduti di Simone Martini, con l'abitudine che si aveva un tempo di attribuire al caposcuola tutto quello che era lavoro dei seguaci o continuatori della sua maniera: e i senesi al seguito del Martini furon molti.

« Del resto, » scrivono i signori Cavalcaselle e Crowe, « non è difficile che dopo aver visto Simone lavorare una delle migliori sue opere nella chiesa di santa Caterina, l'abbiano i Pisani potuto ricercare anche per i lavori del Camposanto; nè ci ripugna di credere, » aggiungono essi, « che prima di lasciar l'Italia possa egli aver tracciate sulla carta le composizioni, nel pensiero di lasciarle dipingere dal cognato Lippo Memmi; il quale, o per non averle mai incominciate o forse appena appena tracciate, lasciò che altri, e solo più tardi, le avesse ad eseguire. »[1] Ma pur ammettendo che durante la dimora del Martini a Pisa si pensasse da' Pisani a decorare di pitture le pareti del Camposanto, sulle quali egli ha infatti dipinto l'Assunzione, noi non possiamo credere eseguite sul disegno di lui le storie che un suo seguace lavorò più di cinquant'anni dopo, non ritrovandovi punto i caratteri delle composizioni di Simone, più naturale e più vero nell'aggruppamento e nel movimento delle figure, più variato nella disposizione dei personaggi, meno convenzionale di questo Nostro, i cui caratteri, se dimostrano esser quelli di un seguace del Martini, non confermano punto i pregi di varietà e di correttezza, propri del caposcuola senese.

---

[1] *Storia della pittura in Italia,* vol. III, pag. 79.

Il Vasari elogiando volta a volta le diverse figure rappresentate nei diversi quadri, come le arie dei volti e l'ornamento degli abiti nelle donne che danzano, o la vivezza e la bellezza delle teste nella scena della presentazione di san Ranieri alla Vergine, scrive « .... le quali tutte cose di quest' opera, ed altre che si tacciono, mostrano che Simone fu molto capriccioso, ed intese il buon modo di comporre leggiadramente le figure nella maniera di quei tempi; »[1] ma dovendo cambiare il nome dell' artista per sostituirvi quello di Andrea da Firenze bisognerà pur modificare l' elogio, cosa che veramente non avrebbe dovuto accadere se il giudizio del Vasari su queste pitture fosse stato ispirato a maggior senso di giustezza e di verità.

[1] Vol. I, pag. 553.

ANDREA DA FIRENZE.

CONVERSIONE DI S. RANIERI.

LE STORIE DI SAN RANIERI.

I.

San Ranieri giovinetto è rappresentato nel primo quadro, tutto dedito alla vita mondana, ossia in atto di suonare il saltero o la cetra in mezzo a un gruppo di leggiadre femmine che si dilettano a ballare tenendosi per la mano, mentre un altro gruppo di spettatori par si allieti al giocondo spettacolo. Una matrona sua parente, così la leggenda, lo tira per la veste come per trarlo da quel luogo, ed esortarlo a cessare quella vita, avvertendolo del passaggio del beato Alberto, gran servo di Dio, con le parole: ECCO L'ANGELO DEL SIGNORE. San Ranieri pur seguitando a toccar le corde dello strumento, con aria tra distratta e indifferente si volge alla matrona e par le domandi chi mai sia quest' Angelo; la buona donna arriva a commuoverlo e lo persuade a lasciare le vanità e le follie del mondo per seguire il santo uomo. Il giovine ascolta il consiglio, e giunto sulla porta del convento di san Vito nel momento che Alberto si accomiatava dai fedeli che lo accompagnavano, s'inginocchia dinanzi a lui per impetrare la grazia del Signore e l'aiuto necessario a uscire da quella vita nella quale già gli pareva di sentirsi troppo a disagio. Ed ecco dentro un fascio di luce, discende sopra di lui la simbolica colomba.

All'angolo dell' affresco, a destra, il Cristo appare a Ranieri che è ritratto in mezzo a due figure, il padre e la madre per alcuni, e gli dice alzando la destra in atto di benedirlo: T'HO PERDONATO; mentre la donna si protende verso il Redentore in atto di devozione e di preghiera.

Tutto l'affresco è pur troppo danneggiato da inopportuni e rovinosi restauri operati dai fratelli Melani che han ripassato le vesti non solo, ma anche le carni; e le parti che conservino ancora più completi i caratteri originali della pittura sono

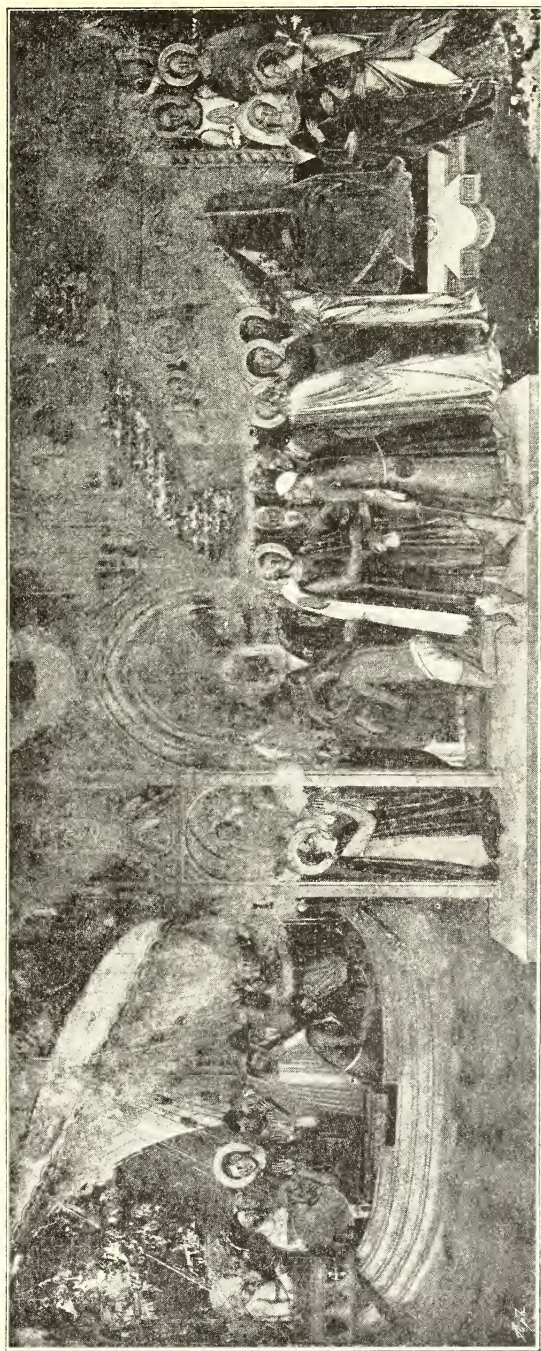
quelle ov' è la matrona nonchè qualche frammento del gruppo delle giovani danzatrici.

Bella è la figura della madre che tiene un bambino per la mano, non però questo egualmente felice nel carattere e nel tipo; le vesti di lei hanno naturali andamenti di pieghe, la proporzione è giusta e il movimento non manca di una certa eleganza, e se pure sembran ritratte un po' in caricatura le due bambine che assistono alla danza, la figura di san Ranieri, il quale seguita a suonare lo strumento mentre si volge con la testa alla matrona che vuol distorglierlo dalla triste via, bene rappresenta nella eleganza del movimento l' effeminatezza del giovine e il sentimento di chi è solo dedito alle gioie terrene, pur non nascondendo nel volto, oggi in parte deturpato, una certa gentilezza, quasi a mostrarne l' indole buona e a farne indovinare il prossimo pentimento.

Sotto tutto il dipinto sono spiegati i vari episodi svolti dall' artista con la seguente iscrizione:

COME IL BEATO RANIERI SONANDO UNO STORMENTO PASSANDO IL BEATO ALBERTO PER CISANELLO FUE ADMONITO DEL NON SONARE. E SUBBITO SEGUITÒ IL BEATO ALBERTO. E CONVERTITO TANTO PIANSE CHE DIVENTÒ CIECHO. ET COME SOPRA LORO APPARVE UNO SMISURATO LUME ET ILLUMINANDO LI DISSE: DIO TI SA ELETTO ET ÀTTI PERDONATO.

II.

Nel secondo quadro sono rappresentati altri fatti che si riferiscono alla vita di san Ranieri; e prima, quando, dopo la visione avuta, deliberò di visitare i luoghi che il Salvatore aveva santificati con la sua presenza. In occasione che alcuni Pisani navigavano per l' Oriente, volle imbarcarsi insieme con essi e mentre si trovava in cammino, nell' aprire una cassetta per trarne denaro (alcuni vogliono che contenesse invece mercanzia), sentì con somma sorpresa un gran fetore, la qual cosa lo insospettì e gli fece supporre che il fatto nascondesse qualche mistero; e mentre i compagni di viaggio si allontanano turandosi il naso, egli riman fermo e tranquillo e muove le mani in atto di chi dia a vedere di aver capito più degli altri.

ANDREA DA FIRENZE.

S. RANIERI PRENDE L' ABITO D' EREMITA.

Pervenuto in Joppe, si recò subito in una chiesa a pregare il Signore che gli spiegasse la ragione di quel mistero; e il Signore gli apparve e gli rivelò che aveva fatto esalar quel fetore per distoglierlo dalle cose terrene e perchè se ne privasse. Egli allora distribuì ai poveri tutte le sue ricchezze non solo, ma sin le vesti che aveva indosso, e nudo si presentò alla chiesa di Gerusalemme dove fu stimato degno di vestire l'abito del pellegrino, che genuflesso riceve dalle mani del sacerdote. E un giorno nella chiesa di Tiro ebbe non dubbio segno del celeste favore e della benevolenza della Regina del cielo, chè fu rapito in estasi mentre stava in contemplazione delle cose divine, e due Angeli, nelle sembianze di venerandi vecchi, ammantati di candide vesti, lo condussero al cospetto della Vergine, la quale, seduta in trono e circondata dalla sua corte, benignamente lo accoglie stendendogli la destra.

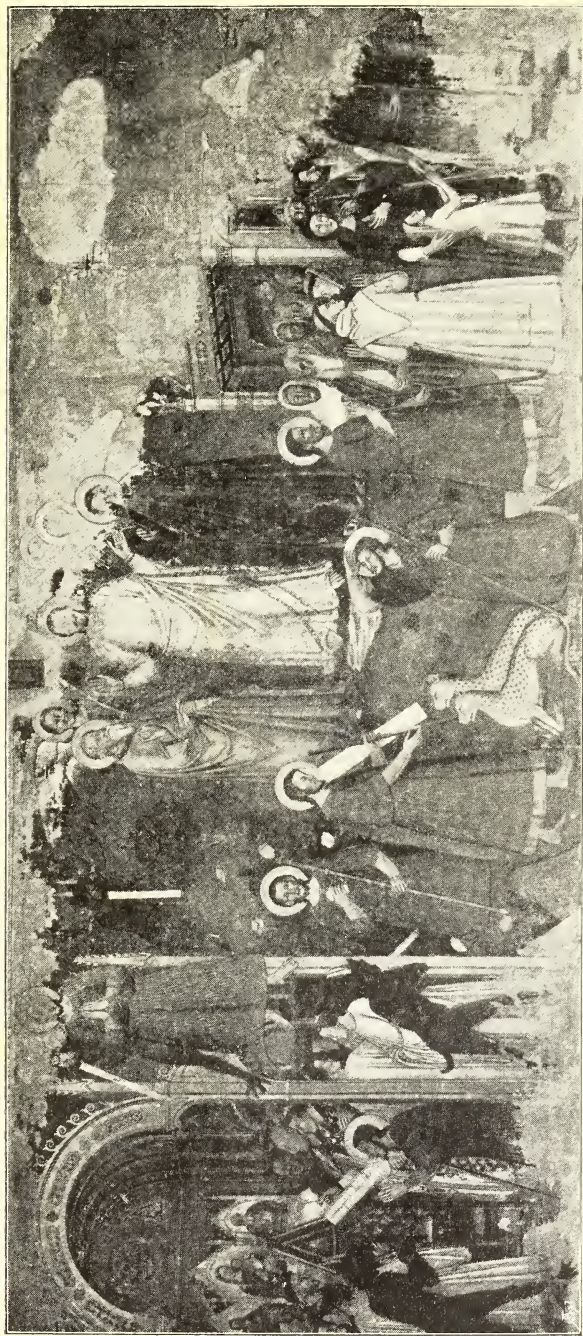
Movimenti giusti ed evidenza negli atti hanno i naviganti in questo quadro, o che si turino il naso per non sentire il fetore che esce dall'aperta cassetta, o che atteggino il volto a curiosa sorpresa o a meraviglia; come veramente caratteristici sono i due tipi di marinari, bruni e forti, veri uomini di mare, i quali sono ritratti con naturale vivezza mentre stanno intenti a regolare con le funi la vela per meglio cogliere il vento o farlo propizio alla nave. Ma la parte dell'affresco nella quale è dipinta la presentazione di san Ranieri alla Vergine, per la delicatezza dei volti negli Angeli e nelle figure delle Sante, per finezza di rapporti, per eleganza di composizione e di movimenti, ci pare delle migliori, sebbene anche qui il terreno sia tutto ridipinto, il fondo distrutto, e con il fondo perduta la testa della Vergine. L'artista spiegò il soggetto delle varie rappresentazioni di questo secondo affresco con la seguente iscrizione:

COME IL BEATO RANIERI ANDÒ OLTRA MARE CON SUA MERCANTIA. E FORTE SPUSSANDO COGNOVE PER SPIRITO CHE A DIO PIACEA CHE LASSASSE IL MONDO. UNDE DISPENSE IL SUO A' POVERI E VESTISSI D'UNA SCHIAVINA. E DA DUI VECCHI FUE APPRESENTATO DINANTI NOSTRA DONNA DICENDOLI: TU RIPOSERAI NEL MIO GREMBO NELLA CITTÀ DI PISA.

III.

In quest' altro quadro, il terzo e l' ultimo fra quelli attribuiti ad Andrea da Firenze, è in principio rappresentato il Santo che assiste alle preci dei sacerdoti in Nazareth officianti nella casa di Maria trasformata in santuario. In fondo, sull' altare, è un trittico con la Vergine e il Figliolo fra sant'Agostino e san Giovanni Battista, e attorno a un leggío stanno i sacerdoti in orazione, mentre san Ranieri genuflesso prega il Signore, e gli escono dalla bocca le parole: SIGNORE IDIO PERDONATE A QUESTI PRETI. Il demonio intanto si avvicina a lui per distoglierlo dall' orazione e incutergli timore; ma vedendo inutili i suoi sforzi, lo afferra e lo trasporta in faccia all' atrio interno del santuario e lo lascia sopra un masso; e tuttavia non riuscendo a distrarre il Santo dalla preghiera, deve rinunziare all'impresa e ritrarsi scornato, con la testa fra le mani. Ma non ristà il diavolo, nonostante questa disfatta, di tormentarlo, chè, salito su di una rupe, gli getta delle pietre, le quali lasciano impavido e sereno il beato Ranieri che riesce in tal modo a vincerne le tentazioni.

Stabilito poi di recarsi al monte Tabor con lungo e disagevole viaggio, Iddio ne lo ricompensa con due prodigi: incontrate sul cammino due lonze che lo minacciano, col solo segno della Croce le rende docili e mansuete; e mentre volgeva il pensiero alla trasfigurazione, gli appare Cristo in gloria fra Mosè ed Elia ed uno stuolo di Angeli.

Preso quindi dal desiderio di visitare il santo Sepolcro vi giunge e si presenta ai religiosi del pio luogo per chiedere loro d' essere ammesso fra gli operai del convento per ricevere tanta porzione di pane quanta ne avesse meritata col suo lavoro. E fu in casa di una matrona, secondo alcuni, che il Santo introdusse un poverello per dargli ristoro e pose sulla mensa un pane che solo aveva da dargli, e per quanto quel mendíco ne mangiasse, rimase quasi intiero, e così restò anche dopo che il Santo ebbe nutriti altri nove poverelli che successivamente aveva invitati a mensa; altri, e il nostro pittore così la riprodusse per rendere più chiara e più evidente la scena, narrano addirittura che ope-

ANDREA DA FIRENZE.

MIRACOLI DI S. RANIERI.

rasse il miracolo di satollare dieci poveri con un solo pane, come ci mostra nell' ultima parte l' affresco.

Notevole è la ricerca e lo studio della verità nel rendere i tipi e i caratteri dei sacerdoti in orazione attorno al leggío nella chiesetta in quella prima parte del quadro, ov' è in fondo un trittico riprodotto con molta evidenza; ma all' estremità di questa pittura restano solo alcune figure delle molte che l' artista vi dipinse, per esser caduto l' intonaco. Del resto tutto l' affresco non è men degli altri danneggiato, mancando in moltissime parti il colore, e, ove non manca, ben poco oggi vi resta dell' originale.

Sotto, lungo la cornice, si legge:

COME IL BEATO RANIERI STETTE SETTE ANNI OLTRAMARE. FECE TRE QUARANTINE NELLA TERRA SANTA ET IN NAZZARET ORÒ PER QUEI PRETI. E DAL DEMONIO EBBE MOLTE TENTACIONE. E LONZE FEROCE A LLUI DIVENTANO MANSUETE. ET SUL MONTE TABOR CHRISTO L' APPARVE CON MOISÈ ET HELIA. ET D' UNO PANE SATIÒ MIRACOLOSAMENTE DIECI POVERI.

Sebbene dunque mal sia dato giudicare compiutamente dell' abilità dell' artista dalle misere condizioni in cui si trovan ridotte queste storie, può sempre affermarsi dai resti, e non invero pochi, a noi pervenuti salvi dall' ingiuria del tempo e dalla smania riparatrice degli uomini, non doversi il Nostro ascrivere fra i migliori, poichè le teste in generale mancano di vivezza, i movimenti delle figure son sempre convenzionalmente ripetuti, le vesti han pieghe diritte e dure, il disegno è manierato, debole il chiaroscuro; e se qualche frammento si lascia ammirare per una certa simpatia di linea o per intonazione abbastanza fine, prese nell' insieme queste pitture risultano monotone e vuote.

L' architettura dei fondi non manca di correttezza anche nella parte prospettica, ed è abbastanza immaginosa; ma rispetto all' esecuzione tecnica queste tre storie chiaramente ci attestano come Andrea da Firenze non sia certo da paragonare a Simone Martini.

Antonio Veneziano.

LE STORIE DI SAN RANIERI.

(SCOMPARTIMENTO INFERIORE.)

Antonio Veneziano.

Dopo tre anni che Andrea da Firenze aveva lasciate incompiute le storie di san Ranieri, o, meglio, aveva condotte a termine sole tre rappresentazioni dei fatti del Santo pisano; e dopo che l' Operaio ebbe mandato a Genova Pessino di Lucca per invitare Barnaba da Modena a venire a seguitare l'opera rimasta incompiuta: nè questi avendo accettato l' incarico offertogli, fu chiamato a Pisa Antonio Veneziano. Il quale, nel compartimento inferiore, diè termine a quelle storie che i documenti e gli scrittori, questa volta concordi, gli assegnano, e che il Vasari afferma esser tali che « universalmente e a gran ragione sono tenute le migliori di tutte quelle che da molti eccellenti maestri sono state in più tempi in quel luogo lavorate. »[1] Nè bastandogli questo elogio, il quale del resto ripete volentieri per altri artisti, aggiunge che « lavorando ogni cosa a fresco, e non mai ritoccando alcuna cosa a secco, fu cagione che insino ad oggi si sono in modo mantenute vive nei colori, ch' elle possono, ammaestrando quegli dell' arte, far loro conoscere quanto il ritoccare le cose fatte a fresco, poi che sono secche, con altri colori, porti nocumento alle pitture ed ai lavori. »[2]

Non è il caso d' insistere, ci pare, su questo secondo elogio non rispondente in tutto alla verità, perchè nelle pitture di An-

[1] Vasari, ediz. citata, vol. I, pag. 666.
[2] Ivi.

tonio Veneziano son tracce visibili di pennellate date a secco, con sistema che del resto hanno seguito tutti gli artisti e che ancora si seguita, più o meno esagerandolo, perchè, dopo tutto, sarebbe difficile, per non dire addirittura impossibile, non lo seguire. Certo però gli affreschi del Veneziano conservano ancora nelle parti intatte vivacità straordinaria di tinte, le quali si mostrano più limpide, più delicate e meno tormentate che nelle altre pitture, per il merito appunto ch' ebbe l' artista di averle sapute adoprare con maggior sapienza e abilità degli altri: e in questo l' elogio del Vasari non potrebb' essere più veritiero.

Che l' educazione artistica di Antonio sia tutta fiorentina è ormai chiaramente dimostrato, e basterebbe a confermarlo il carattere delle sue pitture nel Camposanto pisano; che egli poi fosse nato a Venezia, non v' ha più chi ponga in dubbio nonostante la contraria affermazione del Baldinucci. Infatti nei registri di amministrazione dell' Opera pisana egli è talvolta detto da Firenze, tale altra da Venezia; e l' Operaio del Duomo poteva ben chiamarlo in ambedue le maniere secondo che pensava o al suo luogo di nascita o a quello della sua dimora. Ma sebbene nato a Venezia, nulla di veneziano è rimasto nella sua pittura, chè anzi egli si palesa sempre continuatore delle tradizioni giottesche, pur arrecando nuovo e potente contributo al progresso dell' arte con lo studio accurato e intelligente delle forme, e con la più esatta riproduzione e interpretazione del vero. E poichè l' educazione artistica di Antonio Veneziano, come narra il Vasari, fu per opera del Gaddi, è naturale che lo scolaro risenta nella sua pittura delle qualità del maestro, e ricordi nei caratteri e nella maniera i lavori di chi gli fu guida; sebbene il merito di Antonio si accresca notevolmente per la ricerca del movimento, per lo studio del vero, per la finezza dell' intonazione e per la limpidezza del colorito, qualità tutte che non facilmente si riscontrano negli altri pittori del suo tempo e che dànno alle opere di lui un' importanza e un valore di gran lunga maggiori.

*
* *

Le storie che Antonio Veneziano dipinse nel Camposanto di Pisa, pare fossero condotte a termine nel tempo di sedici mesi o poco più; chè dal 7 dicembre 1384 al 10 aprile 1386 egli ebbe in più volte dall' Operaio Parasone Grasso la somma di 210 fiorini d'oro in pagamento di tali pitture, compresi in questa somma 14 fiorini per la pigione della casa dell' Opera da lui abitata due anni.[1] E nel mese di aprile, il 14, ricevette lire 10 e 15 soldi per i colori adoperati nell' imbasamento del Purgatorio, Inferno e Paradiso, *et aliis storiis,* come si legge nel documento,[2] dal quale sappiamo che fu aiutato in tutti questi lavori da due suoi *soci* o scolari, Giovanni e Pietro.[3] Si trovano pure nei registri di amministrazione dell' Opera molte partite di denaro che l' Operaio avrebbe pagato al nostro artista consegnandolo a *Checcho suo figliuolo,* del quale non siamo in grado di affermare se pure fosse pittore e aiutasse il padre nel lavoro del Camposanto.

Durante la permanenza a Pisa abitò Antonio prima una casa dell' Opera posta in cappella di san Lorenzo in Pellicceria, e quindi andò a stare in un'altra situata nella cappella di san Niccola, nella quale dimorava il 2 agosto 1387, quando ricevette dall' Operaio 46 lire e 5 soldi *pro pictura capelli organorum* della Chiesa maggiore, che aveva fatta a tutte sue spese.[4] Dopo, i registri della Primaziale non ci dànno più notizie di lui.

I signori Cavalcaselle e Crowe ci dicono che molto probabilmente il suo vero cognome fu quello di Longhi, e ciò deducono da una pittura che somiglia nei caratteri agli affreschi del Camposanto di Pisa e che si conserva ora nella Confraternita di san Niccolò Reale a Palermo.[5]

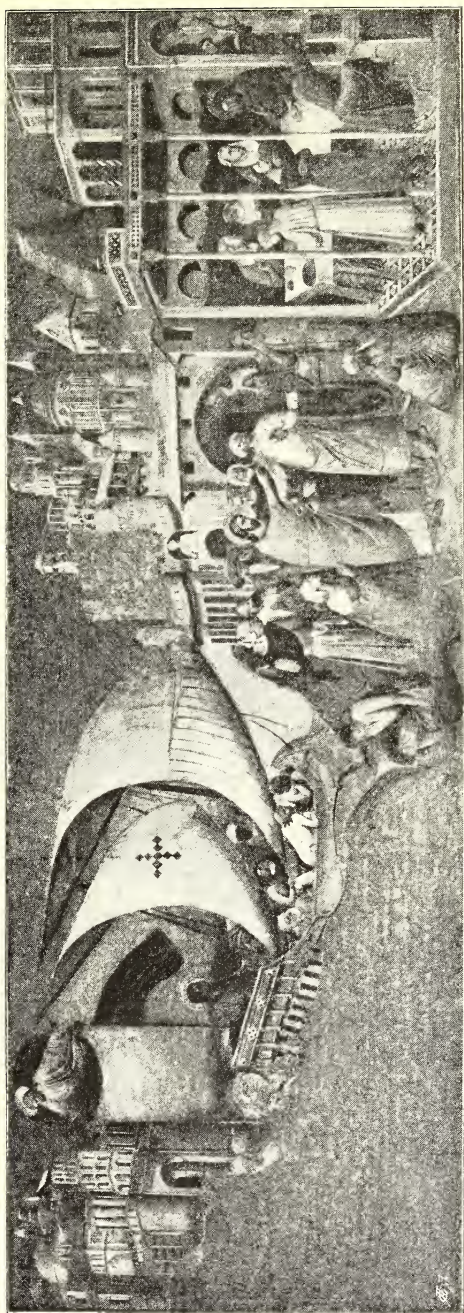
---

[1] Tanfani, *Provincia di Pisa,* anno 1881, n° 33.
[2] Entrata e uscita, 35 turch., c. 59.
[3] Ibidem, c. 60^t, 62, 63, 64, 65, ec.
[4] Tanfani, *Provincia di Pisa,* anno 1881, n° 33.
[5] *Storia della pittura in Italia,* vol. II, pag. 211.

LE STORIE DI SAN RANIERI.

I.

Vari episodi relativi al ritorno di san Ranieri in patria sono rappresentati nel primo affresco; quando Iddio gli si presenta e gli dice: OGGI È IL GIORNO DELLA TUA PARTENZA; ed allora egli esce dalla porta di Gerusalemme accompagnato da molti personaggi, fra i quali il Vasari vuole che fossero ritratti il conte Gaddo della Gherardesca e Neri suo zio, stati signori di Pisa. Quindi ritrovato il compagno Bottacci, che con una comitiva era in procinto di sciogliere le vele per ritornare in patria, è accolto da questo nella nave. Durante il viaggio i marinari vedono da lontano due galee, che credono di corsari e se ne spaventano, ma poichè ravvisano dalla bandiera pisana che erano navi della repubblica e sanno, avvicinandole, che dovean recarsi a Costantinopoli, si salutano scambievolmente e i capitani delle due galee invitano il Bottacci a andare insieme con loro alla corte imperiale; e poichè il Bottacci non vuole, nè gli parve conveniente seguirli, quei capitani si accingevano a condurlo per forza. Ciò vedendo il Santo, con un gesto benedice tutti quelli che erano sulla sua nave, la quale comincia a correr con tale velocità che non fu possibile alle altre due galere raggiungerla.

Arrivato san Ranieri a Messina, operò un nuovo prodigio. Accortosi che un oste, uomo sordido e interessato, spacciava il suo vino per la maggior parte allungato con l'acqua, volendo ridurlo alla via dell'onestà gliene richiese una misura, e quando l'oste ebbe misurato il vino, il Santo, invece di presentargli un vaso per riceverlo, gli offrì la veste. Rise il cantiniere a veder così strano recipiente, e per appagare i desiderî del compratore versò il liquido sull'abito di san Ranieri; ma quale fu la sor-

ANTONIO VENEZIANO.

RITORNO E MIRACOLO DI S. RANIERI.

presa di lui quando si accorse che appena il vino ebbe toccata la veste del Santo, l'acqua che v' era mescolata cadde in terra fra lo stupore di tutti i presenti. Mentre questo miracolo avveniva, il Santo fissò gli occhi sopra un gatto che stava sulla sommità di una botte, e additandolo al cantiniere gli disse, che quello era il demonio istigatore di tante disonestà.

Partito san Ranieri da Messina arrivò a Pisa, nel 1154, all' età di 36 anni, e fu ospitato dai canonici della Primaziale, che lo pregarono di assidersi con loro a mensa. Qui san Ranieri benedice il vino che gli viene presentato da un chierico, mentre un altro spezza il pane e un terzo sale una scaletta per andare a prendere i cibi che gli vengono man mano apprestati.

In questa storia, molto danneggiata dal tempo, lodano concordi gli storici la vivezza e il sentimento delle figure: còlto al vero il vario movimento dei naviganti fra cui quello di colui che fa schermo con la mano alla fronte per veder meglio; però in questa prima parte del primo quadro poco è rimasto d' originale, essendo le figure in gran parte ridipinte, quando il colore non è addirittura caduto con l' intonaco. Ma nei volti dei compagni del Santo ben si legge lo stupore, la meraviglia e la sorpresa da cui son presi per il miracolo operato nello scoprire l' oste ingannatore, e con naturalezza son riprodotti i monaci a mensa e i chierici intenti a servire i commensali.

Sotto tutto il dipinto si leggeva la seguente iscrizione:

COME AMMONITO DA DIO IL BEATO RANIERI CHE DOVESSE TORNARE ALLA SUA PATRIA. FU ACCOMPAGNATO CON PIANTO UNIVERSALE FINO A DOVE DOVEVA IMBARCARE: E SECO PORTANDO LA SCRITTURA SANTA SI MESSE IN VIAGGIO ANDANDO A MESSINA. DOVE SBARCATO CONOBBE CHE UN VINAIOLO VENDEVA PIÙ ACQUA CHE VINO. E MIRACOLOSAMENTE FECE SEPARAR L' ACQUA DAL VINO ESSENDOGLIENE STATO VOTATO DI SUO ORDINE NEL MANTELLO. E DOMANDÒ AL VINAIOLO: HORA VEDI QUEL DIAVOLO IN FORMA DI GATTA CHE T' INGANNA. E COMPUNTO SI CONVERTÌ. E COME TORNATO A PISA RICEVETTE REFETIONE DA' CANONICI CHE ERANO ANDATI AD INCONTRARLO.

II.

Nel secondo quadro sono due episodi della morte del Santo: il transito e il trasporto del suo corpo alla Primaziale. Ei sta effigiato sul cataletto coperto da un drappo a finissimo disegno, e gli sono d'intorno i monaci del monastero di san Vito, ove san Ranieri morì, e il clero della chiesa maggiore, nonchè molto popolo contristato e piangente; « dove, » scrive giustamente il Vasari, « è molto bene espresso non solamente l'affetto del piangere, ma l'andare similmente di certi Angeli che portano l'anima di lui in cielo, circondati da una luce splendidissima e fatta con bella invenzione. »[1] Tra le molte figure che stanno attorno al cadavere due ve n'hanno inginocchiate, ai lati; la prima delle quali in atto di baciar le mani al Santo, l'altra in atteggiamento di chi voglia seguirne l'esempio. Dietro è una idropica che, inginocchiata, e con le mani alzate, pare faccia violenza per rimanere ancora a contemplare il sacro cadavere, mentre una donna, forse la madre, la prende per il polso e la assiste e la conforta. In fondo le mura della città e la chiesa di san Vito.

[1] Vol. I, pag. 664.

Lasinio inc.

ANTONIO VENEZIANO

MORTE DI S. RANIERI

Nell' altro episodio è rappresentato il trasporto della salma da san Vito al Duomo, portata a spalla dagli stessi sacerdoti e seguita da uno stuolo numeroso d' illustri personaggi, tra i quali il Vasari accenna fosse ritratto l' imperatore Lodovico il Bavaro. « E veramente non può anche se non meravigliarsi chi vede, » scrive egli, « nel portarsi dal clero il corpo di quel Santo al Duomo, certi preti che cantano; perchè nei gesti, negli atti della persona e in tutti i movimenti, facendo diverse voci, somigliano con meravigliosa proprietà un coro di cantori : . . . Parimente, i miracoli che fece Ranieri nell' esser portato alla sepoltura, e quelli che in un altro luogo fa, essendo già in quella collocato nel Duomo, furono con grandissima diligenza dipinti da Antonio; che vi fece ciechi che ricevono la luce, rattratti che rianno la disposizione delle membra, oppressi dal demonio che sono liberati, ed altri miracoli espressi molto vivamente. »[1]

Abbiamo preferito citare le parole del Vasari, che vide la storia in miglior condizione di quella in cui oggi pur troppo è ridotta, piuttosto che darne noi una incompleta descrizione. E poichè la leggenda narra che l' arcivescovo Villani, gravemente infermo, al suono delle campane di san Vito che annunziavano il trasporto del Santo non solo risanasse completamente, ma si recasse alla porta del Duomo per riceverne il cadavere, il pittore ha rappresentato nel centro della storia entro una loggia san Ranieri che prende per le braccia l' infermo e lo solleva dal letto, e altre figure in atto di sorpresa e di commozione per l' operato miracolo.

Poche tracce rimangono ancora del Duomo e del Campanile, la cui riproduzione è troppo fantastica, anche per la parte prospettica non molto felicemente resa dall' artista ; ma dove la maestria del pittore appare maggiore è nelle varie composizioni di quest' affresco : in quella della morte del Santo ove son con vivacità e verità ritratti i tipi dei monaci e dei frati, e i vari loro atteggiamenti ; e meglio non si sarebbe potuto rendere l'affollarsi delle persone, e il desiderio di vedere e di avvicinarsi tumultuario, così proprio della moltitudine, attorno al cadavere.

---

[1] Vol. I, pag. 665.

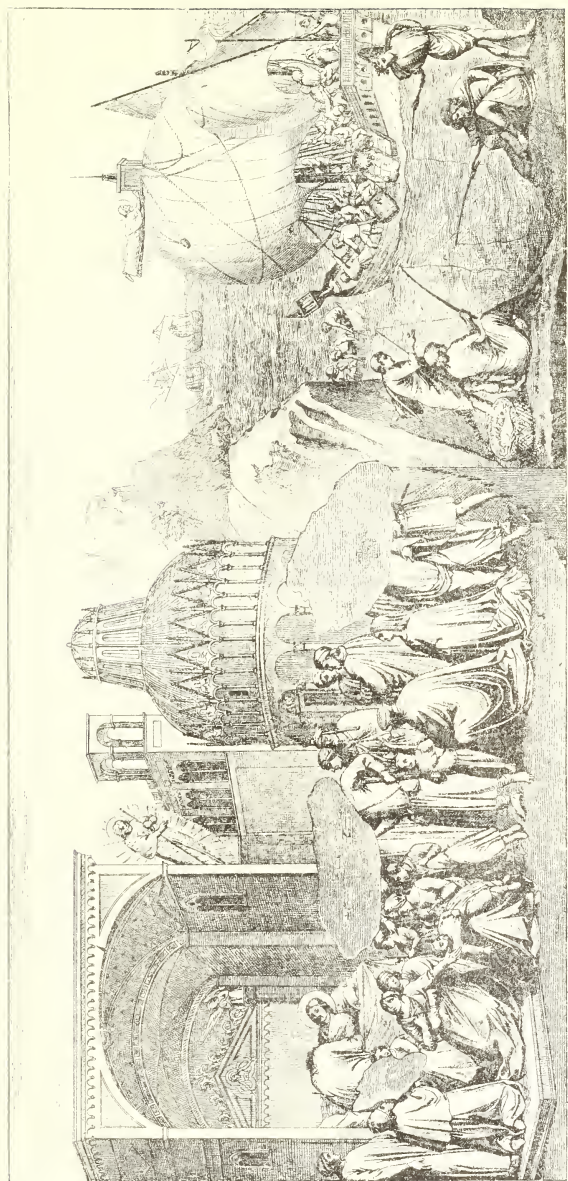
Così sono pur con viva naturalezza espressi quei tre bambini aggruppati, dei quali il primo è riprodotto col volto sorridente, che pare si divertano all' attraente e così vario spettacolo e non vedano in questo pietoso atto che una maggiore occasione di spasso. E dai pochi avanzi che ci è dato ammirare, nobili e grandiose ci appaiono le figure dei sacerdoti che sulle spalle trasportano la bara, dai manti scendenti in pieghe larghe e naturali, dai volti severi e ben compresi dal senso della religione e della pietà.

Era sotto questo secondo affresco la seguente scritta:

COME . . . . . BEATO RANIERI NELLA CHIESA MAGGIOR DI PISA. ET ALLA TOMBA SUA VENENDO MOLTI INFERMI CON DIVERSE INFERMITADE FURONO TUTTI LIBERATI. ET UN FANCIULLO MORTO ESSENDO CASCATO DA ALTO FU RISUSCITATO. ET MOLTI ALTRI . . . . .

III.

Ben poco rimane del terzo ed ultimo quadro, tantochè se non se ne avesse la riproduzione incisa dal Lasinio sarebbe difficilissimo anzi impossibile tentarne la descrizione.

Nella prima parte del dipinto il corpo del Santo già trasportato alla Cattedrale sta esposto in una cappella alla adorazione dei fedeli, e tutto il popolo accorre per tributargli onori; e poichè nel tempo che la salma fu esposta, e dopo il suo seppellimento il Santo operò molti miracoli, qui ne espresse alcuni l' artista. È Gena della Pieve dell' Acqua che storpiata da una mano, per un taglio, ottiene, pregando fervidamente, la guarigione; è il fanciullo Azzolino, attratto, che risana toccando il sepolcro del Santo; è uno storpiato che guarisce, è un cieco cui è ridata la vista, è la figlia di un medico che quasi fatta cadavere vien portata dai genitori con un cero in mano al sepolcro di san Ranieri, e baciatolo riacquista miracolosamente la vita; e lasciamo parecchi altri che sarebbe troppo lungo ripetere. Nella parte destra dell' affresco sono rappresentati altri tre miracoli: e primo quando il pescatore Chiavello gettate le reti in onore di san Ranieri n' ebbe in premio tanto pesce per il valore di quaranta fiorini d' oro; poi, come il Totti narra, la nave d' un Uguccione di Guglielmetto di Rinaldo, sopra la quale era un de-

ANTONIO VENEZIANO

MIRACOLI DI S. RANIERI MORTO

voto di san Ranieri, assalita da gran fortuna, fu salva per voto fatto al Santo; « per il che Uguccione fatto voto di mandarvi uno vestito di lana, in poco spatio di tempo la fortuna cessò, per il che egli in persona con molti altri andò a visitare il sepolcro del Beato Ranieri.

» Il detto Uguccione passava con la sua nave tra la Corsica et la Sardegna, quando assalito da' Saracini toltogli sua nave fu fatto prigione. In tanta sua disgratia Uguccione si riserbò un poco della stiavina [1] di san Ranieri, et spesso sopra quella lacrimando si raccomandava al Santo. Il capitano della fusta . . . . . . , fra gli altri schiavi, comandava spesso Uguccione a fargli servitii, ond' è che un giorno sceso a terra con gli altri suoi compagni, Uguccione disse: Stiamo allegri che presto saremo liberi. Li compagni sentendogli dir tal cosa lo pregavano a tacere perchè il Turcho gli harebbe fatti tutti morire, et egli più arditamente affermava che doveva fuggire. In quello 'stante il padrone lo chiamò a far certo servitio, et egli subbito discostatosi dalla galeotta, visto il bello, se ben haveva la catena, si misse a fuggire invocando san Ranieri. Il Saracino et altri, correndoli dreto, non lo potettero arrivare, et esso, salito un colle, passò all' altro capo dell' isola al piè della quale erono due galere pisane, e subbito raccoltolo et inteso che doppo all' isola erono le tre galere turchesche, tornate adreto ritrovorno altre due galere lor compagne, le quali messesi insieme, affrontate le turchesche, tutte tre le presono et insieme ricattorno la nave carica di robbe. Così per i meriti di san Ranieri Uguccione con tutti li suoi compagni restorno liberi. » [2]

Questi due episodi sono trattati con molta vivacità dal nostro artista, e bene a proposito scrive il Vasari che fu cosa mirabile in quei tempi una nave che egli fece in quest' opera, « la quale, essendo travagliata dalla fortuna, fu da quel Santo liberata; avendo in essa fatto prontissime tutte le azioni dei marinari, e tutto quello che in cotali accidenti e travagli suol avvenire. Alcuni gettano senza pensarvi all'ingordissimo mare le care merci con tanti sudori fatigate; altri corre a provvedere il legno che

[1] Abito da pellegrino.

[2] Totti, loc. cit., c. 104^{t} e 105.

sdruce; ed insomma, altri ad altri uffizj marinareschi, che tutti sarei troppo lungo a raccontare: basta che tutti sono fatti con tanta vivezza e bel modo, che è una maraviglia. »[1]

Le figure dei pescatori nel primo piano dell' affresco sono tutte rifatte dai fratelli Melani, e nel fondo son ritratte alcune parti dei monumentali edifici, ora però appena visibili.

Sotto tutto il dipinto era un tempo la seguente iscrizione:

CO[ME ESSENDO PASSATO DA] QUESTA VITA IL BEATO RANIERI NELLA CAPPELLA DELLA BADIA DI S. VITO. ET ESSENDO RECATO A DUOMO DAL CHERICATO CON GRAN SOLENNITADE DI CITTADINI CON INFINITI LUMI IN MANO FECE DI MOLTI E VARI MIRACOLI. SONANDO ETIANDIO LE CAMPANE DI PISA MIRACOLOSAMENTE PER LORO STESSE. E MOLTI ALTRI MIRACOLI LI QUALI APPARISCANO NELLA SUA LEGGENDA. AMMEN.[2]

---

[1] VASARI, ediz. citata, vol. I, pag. 665.

[2] Queste iscrizioni sono riportate in modo diverso dal Martini (*Theatrum Basilicæ Pisanæ*) e dal Grassi (*Descrizione storica e artistica di Pisa*). Noi abbiamo preferito trascriverle dalla copia fattane nel 1663, ora esistente in un fascicolo nell' Archivio del Capitolo, ove son anche disegnate a matita rossa tutte le storie di san Ranieri. Il fascicolo fu inviato alla Sacra Congregazione dei riti per far approvare *le lettioni che si danno, acciò si possino recitare nel matutino.*

Spinello Aretino.

LE STORIE DEI SANTI EFISO E POTITO.

Spinello Aretino.

Parasone Grasso, Operaio del Duomo, desideroso di far compiuto con altre pitture quel lato di parete tra le due porte d' accesso al Camposanto, già illustrato dalle storie di san Ranieri, affidò a Spinello Aretino l' incarico di dipingere alcuni episodi dei santi martiri Efiso e Potito, le cui spoglie eran custodite nella Primaziale pisana. Ed è a credersi che nel settembre del 1391 (stile pisano) desse principio il nostro artista al lavoro, poichè il 23 dello stesso mese furono pagate a Nocco e Niccolao scalpellini lire 2 e soldi 9: *pro uno die et pauco temporis alterius diei quibus steterunt ad attandum pontem Spinelli pictoris pingenti in Camposanto.*[1]

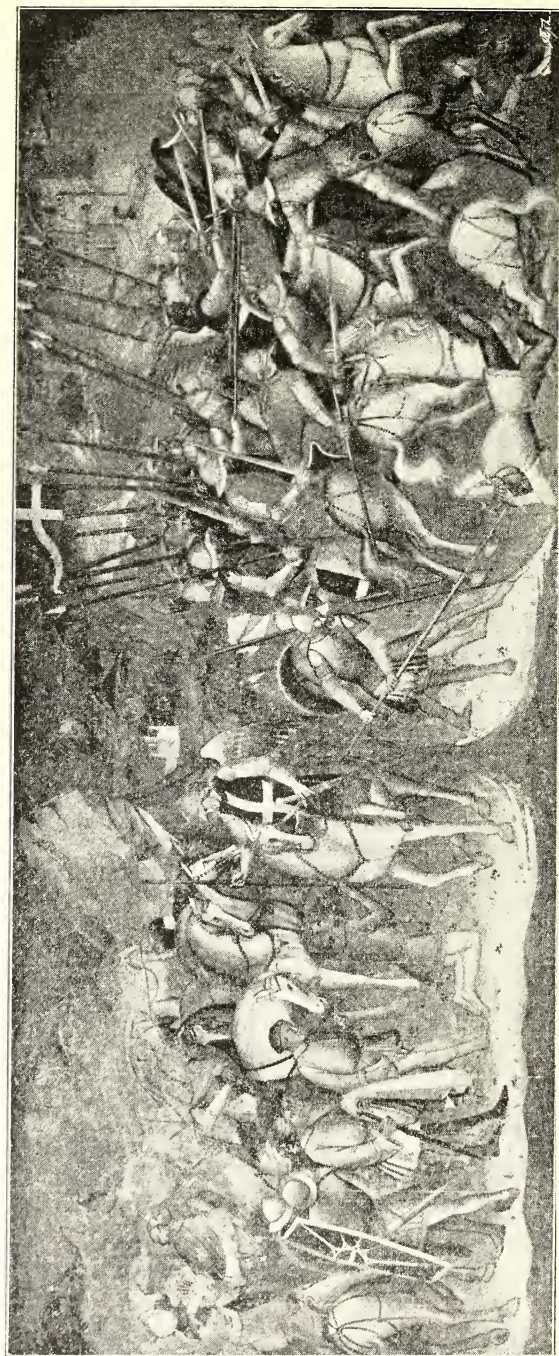
I documenti pubblicati dal Ciampi dicono che Spinello ebbe fiorini 50 per ciascuna delle tre storie superiori di sant' Efiso, la qual somma gli fu pagata nel gennaio dello stesso anno (stile pisano) dal successore di Parasone Grasso, Colo di Salmulis, nuovo Operaio; e che al 31 marzo del 1392 (stile pisano) s' ebbe fiorini 40 d'oro per ciascuna delle due storie inferiori e 50 per l'ultima: « che in tutto montarono a lire pisane 1032. »[2] Cosicchè Spinello avrebbe condotto a termine tutte quelle pitture nel tempo di sette mesi appena, non smentendo in tal modo la fama di prontezza e di abilità che era riuscito ad acquistarsi e per la quale senza dubbio era stato chiamato a Pisa dall' Operaio del Duomo.

[1] Arch. dell' Opera. Entrata e uscita, 39, c. 52t.

[2] *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese,* pag. 103.

LE STORIE DEI SANTI EFISO E POTITO.

I.

Ha rappresentato il pittore nel primo episodio del primo affresco il giovinetto Efiso inginocchiato a piè del trono e presentato dalla madre all' imperatore Diocleziano, allora in Antiochia, che sta seduto e circondato dalla sua corte. Nel secondo, quando il Santo, indossati gli abiti militari e cinta la spada, riceve in ginocchio dalle mani dello stesso imperatore il bastone del comando e insieme l' ordine di andare a combattere i cristiani. Nel terzo, il giovine Efiso a cavallo, che, a capo dei suoi soldati, sta per porre in esecuzione gli ordini ricevuti, allorchè Iddio gli appare e gli ingiunge di non proseguire, anzi di cessare la persecuzione intrapresa contro il popolo a lui diletto. Il chiarore che sparge attorno l' apparizione divina è così vivo ed intenso, che i soldati si chinano abbagliati, nascondendo il volto dietro lo scudo, mentre altri atteggiano le mani e il volto a sorpresa e a stupore.

SPINELLO ARETINO.

COMBATTIMENTO DI S. EFISO CONTRO I PAGANI.

II.

Nel secondo affresco è la conversione del Santo, quando, dopo avere abbandonato Diocleziano, al suo arrivo nell' isola di Sardegna gli appare il Signore; ed egli con le mani giunte e il volto intento pende dalle sue labbra, mentre attorno altri cavalieri stanno in variati atteggiamenti di sorpresa, di compunzione e di preghiera. Accanto, è raffigurato un Angelo a cavallo, che consegna a Efiso, inginocchiato, lo stendardo della Fede, mentre quelli del suo seguito s' inchinano, compresi da meraviglia. E in un combattimento contro gl' infedeli, svolto nell' ultima parte del dipinto, con molta vivezza e sentimento, e non poca verità negli atti e nelle movenze dei singoli guerrieri, l' Angelo del Signore gli ottiene pronta e incontrastata vittoria.

Scrive il Vasari che l'Angelo dette al Santo la bandiera della Fede, con la croce bianca in campo rosso; « che è poi stata sempre l'arme de' Pisani, per aver Sant'Epiro (*sic*) pregato Dio che gli desse un segno da portare incontro agli nimici, » e che nella fiera battaglia appiccata tra il Santo e i pagani, « Spinello fece molte cose da considerare, in que' tempi che l' arte non aveva ancora nè forza nè alcun buon modo d' esprimere con i colori vivamente i concetti dell' animo: e ciò furono, tra le molte altre cose che vi sono, due soldati, i quali, essendosi con una delle mani presi nelle barbe, tentano con gli stocchi nudi, che hanno nell' altra, torsi l' uno all' altro la vita; mostrando nel volto e in tutti i movimenti delle membra il desiderio che ha ciascuno di rimanere vittorioso, e con fierezza d' animo essere senza paura, e quanto più si può pensare, coraggiosi. »[1] Così ancora fra quelli che combattono a cavallo è bellissimo il cavaliere traboccato che vien ferito da un fante nel capo, mentre l' animale alza la testa in atteggiamento di dolore.

Sotto quest' affresco si legge ancora:

.... GLI RISPOSE CHE VINCEREBBE. EGLI ANDANDO PRESTO DA LLUI VIDDE UNO GIOVINO CON UNA INSEGNA DI CROCE IN MANO E SANCTO EPHISO LO DIMANDÒ CHI ERA E GLI

[1] VASARI, ediz. citata, vol. I, pag. 690.

DISSE CHE [EGLI ERA] A LUI MANDATO IN AIUTO. ALLORA SI SPOGLIÒ L'ARMI E L'ANGELO GLI DÈ LA 'NSEGNA E DISSE: SEGUITA ME. MONTARO A CAVALLO COLLE SPADE IN MANO. VEDENDO QUESTO LI NIMICI SI DIERO IN FUGGA....

III.

Dinanzi al pretore di Sardegna, sotto l'accusa di aver abbracciato la nuova fede e combattuto in favore dei cristiani, è condotto il Santo per essere giudicato; e il pretore, circondato da una turba di popolo, pronunzia la sentenza, condannandolo ad esser arso vivo in una fornace. Ma con tremenda sorpresa delle guardie cui spetta l'esecuzione della pena, le fiamme lasciano incolume il Santo e investono invece violente gli esecutori, i quali son costretti a darsi a fuga precipitosa.

Salvato così miracolosamente, è però di bel nuovo condannato a morte; e mentre un soldato, dopo avergli d'un colpo tagliata la testa dal busto, sta in atto di riporre la spada nel fodero, gli Angeli trasportano in cielo l'anima del martire giovinetto.

IV.

Nei compartimenti inferiori dipinse Spinello le storie di san Potito, il quale, convertitosi alla fede cristiana, menando vita povera e raminga, e campando di elemosine, si era tutto sacrato al Signore. Giunse nella città Valeriana, consumando tutto il tempo in orazioni e digiuni, spregiando il demonio, facendo opere mirabili; e, dopo ch'ebbe risanata la moglie di Agatone, avvenne che indemoniò una figlia di Antonino imperatore, e poichè tutti concordi ritenevano che solo Potito avrebbe potuto sanarla, l'imperatore mandò i suoi soldati a ricercar il santo giovinetto. Ma avendo egli soggiunto che ai gentili non avrebbe servito, il capo dei soldati ordinò che fosse legato e così condotto alla presenza di Antonino. Al cospetto del quale fu accolto con belle parole e s'ebbe promessa di ricchissimi doni se avesse fatta libera la figlia; ma Potito rispose che questo non era in suo potere, e che lo spirito se ne sarebbe uscito nella parola e nome di Gesù Cristo, al quale si rivolgeva pregandolo

si fosse degnato inspirare il cuore d'Antonino e della sua figlia.
« Antonino che fuor di modo aborriva il sentir nominare Gesù Cristo, udito questo s'incollerì et si sdegnò contro il giovinetto, ma la pietà della figliuola gli fece tener occulto l'odio. Fu condotta qui la giovinetta, e veduta da Potito, facendo egli in sè medesimo un poco d'orazione, percosse il volto della fanciulla e lo spirito di subito se n'uscì dalla giovine in forma di drago, tale come il pittore destramente dimostra.

» Sì, ecco qui Antonino, la giovane semimorta, Potito e la turba. »

Così il Totti nel suo dialogo da cui abbiam tratto, abbreviandola, la narrazione.[1]

V.

Il Vasari nulla dice delle storie relative a Potito, anzi dalle sue parole parrebbe che le pitture inferiori non si riferissero a questo Santo se non per il trasporto delle sue ossa a Pisa: « e in ultimo, quando son portate d'Alessandria a Pisa l'ossa e le reliquie di san Potito. »

Il Totti invece non parla di questa traslazione e così, brevemente riassumendo, illustra gli altri due affreschi:

L'imperatore Antonino obbliga Potito, minacciandolo di gravi supplizi se disubbidisse, di adorare e sacrificare agli Iddii e di recarsi al tempio; e poichè il giovinetto questa volta non si rifiuta d'ubbidire, l'imperatore pensando che avrebbe lasciato la sua fede, volle arrivarvi prima ch'egli vi giungesse, e dove già la turba di popolo si accalcava per vederlo. Ma non appena Potito fu entrato nel tempio ed ebbe alzati gli occhi al cielo, tutte le statue degli Dei s'infransero e caddero con rumore grandissimo, mettendo lo spavento nel popolo che ivi era raccolto. Antonino, non meno del popolo sorpreso e atterrito, ordina allora che s'incateni il giovine ribelle e che il giorno dopo si porti all'anfiteatro tra le bestie feroci. E dopo averlo martoriato col ferro e col fuoco lo calarono tra le belve, che più umane degli uomini, scrive il Totti, standosi attorno al giovane lo riguardavano mansuete e pie.

---

[1] Loc. cit., c. 111[t], 112 e 113.

L' imperatore non ancor sazio di crudeltà, ordinò allora che fosse trapassato dalle spade, ma le spade colpivano senza ferire. Allora temendo che le parole del giovinetto potessero diffondere quella fede ch' egli con tanto accanimento combatteva, ordinò gli fosse tagliata la lingua: ma fu vano il pensiero perciocchè egli con maggior eloquenza seguitò egualmente a predicare Gesù Cristo.

« Per il che dal popolo veduto questo gran miracolo quasi sempre in gran stuolo lo seguiva. Fatto Antonino di ciò manifesto, et i sacerdoti dolendosi che la fede loro vacillasse, et poco fosse stimato l' editto dell' imperatore contro i cristiani, comandò senz' altro che dovunque fusse trovato gli spiccassero la testa dal busto.

» Di subito assalendo il Santo, che sopra al fiume Calabro al populo predicava il suo Signore Gesù Cristo, gittatolo a terra, gli secorno il capo, et fu cosa manifesta a gran numero di quella gente che l' ascoltava, che viddero di quel corpo partire l' anima a guisa di colomba et salirsene al cielo. Hor questo contiene tutta questa pittura in questo e quel quadro. » [1]

VI.

Dai pochi resti che tuttora rimangono di queste tre storie si può arguire ben poco; ma nel terzo quadro, poichè nel fondo è riprodotta la cattedrale, nel prospetto preti oranti e a bocca aperta in atto di cantare, non v' ha dubbio dovesse essere rappresentato il trasporto delle reliquie dei Santi martiri dalla Sardegna, e non da Alessandria, come erroneamente scrisse il Vasari. Negli altri due rimangono ancora alcuni episodi della vita di Potito; il Santo dinanzi all' imperatore Antonino (le storie inferiori procedono all' opposto, cioè da destra a sinistra); il Santo che guarisce la figlia dell' imperatore, e nell' ultimo, il più conservato, diviso in due parti, si vede la galera entro cui son portati da monaci e da religiosi i corpi dei due martiri, e attorno, su barche peschereccie, alcuni che traggono dall' acqua le reti, altri intenti a rassettar le vele o a pescar sulla spiaggia; poi, il trasporto dei

[1] Loc. cit., c. 113, 114, 115.

corpi alla Primaziale pisana coi sacerdoti in piviale che cantano, dipinti con molta verità, con un gruppo di tre bambini che si accapigliano fra loro mentre alcuni dietro sorridono alla scena fanciullesca.

Giudica il Vasari tutta l'opera per colorito e per invenzione la più bella, la più finita e la meglio condotta che facesse Spinello, e sebbene il Lanzi trovi esagerato l'elogio e affermi che egli è in quel luogo inferiore ai competitori per la secchezza del disegno e per la scelta dei colori « ove assai frequenta il verde e il nero senza equilibrarli abbastanza, » bisogna convenire che l'artista non appare preoccupato che di darci l'insieme e il movimento, con un disegno franco e risoluto, sebbene troppo spesso riesca trascurato e difettoso nelle proporzioni. Nel colorire poi egli esagera le tinte così da render la sua pittura un po' stridente e cruda; ma questi difetti non giustificano l'affermazione del Rosini, il quale, stimandolo mediocre artefice, scrisse che la perdita di alcune pitture di Spinello è stata di picciol momento;[1] e che se l'opera del Camposanto pisano fu la migliore di lui, egli fu il meno valente degli artefici che in questo luogo operarono.[2]

Francamente Spinello non merita così acerba e grave censura.

---

[1] *Descrizione delle pitture del Camposanto di Pisa,* pag. 108.

[2] *Storia della pittura italiana,* vol. II, pag. 170.

Francesco da Volterra.

LE STORIE DI GIOBBE.

Francesco da Volterra.

Un po' per esagerato spirito di campanile, il quale faceva imaginare ai Pisani che al Camposanto avessero lavorato i più grandi e celebrati artefici, un po' per la leggerezza o gli errori degli storici che le fantastiche e popolari attribuzioni presero per buone, fatto si è che al lume della critica, una gran parte di queste attribuzioni sfuma e si dilegua a un tratto lasciandoci vedere, ben diversa, la verità storica. Così nel posto di Buffalmacco abbiam dovuto accennare all' intervento più probabile di un artista pisano, e dovrem poi, per le storie della Genesi, porre il nome di Pietro di Puccio; così le pitture volute dell' Orcagna e del Lorenzetti abbiamo dovuto invece ascrivere alla scuola pisana; le storie di san Ranieri attribuite a Simone di Martino abbiamo dimostrate di Andrea da Firenze, e gli affreschi assegnati a Giotto si vogliono ormai, per comune giudizio, di Francesco da Volterra.

Ma il Rosini (già in principio abbiamo accennato e qui gioverà ripetere) vuole in tutti i modi che Nello di Vanni pisano lavorasse a queste pitture e sotto la disciplina del sommo artista fiorentino, scrivendo, che « il solo monumento certo che resta di lui è l'ultima storia fra quelle di Giotto; » e in nota aggiunge, che « Nello terminò l'opera e l'argomento di Giotto. » [1] Ora, poichè lo storico pisano fa dire al Totti tutto il contrario

[1] *Storia della pittura italiana,* pag. 7 e 23, nota n° 7.

di quello ch' egli ha scritto, sarà opportuno ripetere come gli affreschi, i quali illustrano le storie del pazientissimo Giobbe, e pei caratteri e per i documenti siano da tenere per opera di un seguace della maniera giottesca, e precisamente di Francesco da Volterra, il quale sappiamo che fu a Pisa fino dal 1346, per aver dipinto in quell' anno un quadro da altare per il Duomo.[1]

Il Vasari poi, tra gli ascritti al vecchio libro della Compagnia dei pittori, ricorda un Francesco di maestro Giotto intorno al quale non dà però alcuna notizia, e il registro da cui è tolta la indicazione c' informa che questo Francesco fu annoverato nella Corporazione fino dal 1341. Cosicchè giustamente ritengono i signori Cavalcaselle e Crowe, che Francesco da Volterra e Francesco di maestro Giotto non debbano essere che una sola persona.[2] Ci è noto altresì, per la notizia pubblicata dal Bonaini, che nel 1358 Francesco fu eletto al gran Consiglio del Popolo pei mesi di luglio e di agosto, insieme con Giovanni di Nicola, pittore pisano.[3]

Per un antico documento si vuole che le storie di Giobbe nel Camposanto fossero cominciate il 4 di agosto del 1371;[4] ora poichè il 3 di agosto cadeva di sabato, nel qual giorno sono pagati i pittori Cecco di Pietro, Neruccio e Francesco da Volterra, secondo l' uso dell' amministrazione dell' Opera, non sappiamo quanto sia attendibile la notizia dal momento che non è possibile ammettere che proprio di domenica si cominciassero a lavorar quelle storie; ma ammesso anche, cosa del resto più probabile, un errore nel giorno, poichè la prima partita che s' incontra nei registri della Primaziale e riguardante Francesco da Volterra porta la data del 27 aprile 1371, e le storie si vogliono cominciate ai primi di agosto, bisognerà spiegare la differenza col fatto che nei tre mesi precedenti il pittore fosse occupato in qualche altro lavoro, molto probabilmente nel re-

---

[1] Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia,* vol. II, pag. 80.

[2] Ivi, pag. 82.

[3] Bonaini, *Memorie inedite di disegno,* pag. 94, nota n° 4.

[4] Cavalcaselle e Crowe, *Storia della pittura in Italia,* vol. II, pag. 80.

stauro dei più vecchi affreschi già esistenti. E invero il 12 maggio, quando ancora egli non aveva principiato le storie di Giobbe, Iacopo di Ghele, battiloro, fu pagato dei pezzi d'oro battuti, *positis nuper in renovatione et reactatione picturarum Campisancti;*[1] e il 2 di agosto dell'anno successivo l'Operaio paga a Francesco da Volterra lire 60, soldi 16 e danari 8, ... *quos ab Opera recipere debebat per azurro et aliis coloribus, colla, ovis et aliis rebus pro eum emptis et positis in picturis et reattationem picturarum pro eum et socios actenus factis*...;[2] e ciò a conferma che gli artisti sopra citati restaurarono alcuni degli affreschi *sino allora fatti,* e rinnovarono l'oro, certo annerito o perduto, attorno alle teste dei Santi.[3]

*
* *

Con Francesco da Volterra troviamo a lavorare Neruccio di Federigo e Berto d'Argomento da Volterra, garzone, ossia *puer suprascriptorum pictòrum.* Nel 1371, ai 3 di agosto, comparisce nei registri il nome di Cecco di Pietro, pittore pisano della cappella di san Simone di Porta a Mare, e vi rimane sino al dicembre dello stesso anno per ricomparire soltanto al 31 giugno del successivo. E per poche settimane, dall'agosto '71, s'incontra il nome di Iacopo di Francesco, pittore, una volta detto *de Roma,* e un'altra *de Vulterris.* Queste le notizie che abbiam potuto raccogliere; e ne risulterebbe che Francesco da Volterra lavorò agli affreschi del Camposanto per circa nove mesi, con gli aiuti suoi, nel qual tempo avrebbe date finite le storie di Giobbe, che sin poco fa andavano sotto il nome di Giotto.

In quanto agli aiuti e intorno al loro artistico valore non ci pare fuor di luogo di trascrivere qualche particolare notizia. Di Neruccio di Federigo, pittore pisano della cappella di san Simone a Porta a Mare,[4] ci è noto, che nel 1368 con Paolo di Giunta, anche pittore, dipinse e racconciò i tabernacoli del Duomo;[5]

---

[1] Arch. dell'Opera. Entrata e uscita, 17 turch., c. 56, 56^t, 58^t.
[2] Ivi, 19 turch., c. 135.
[3] Ivi, 19, c. 154.
[4] Entrata e uscita, 1372, xx settembre.
[5] Ivi, 1368, c. 52.

che nel 1370 ebbe 2 lire per aver lavorato a quattro immagini nell'impannate d'una finestra della casa stessa dove abitava l'Operaio,[1] e che ai 20 di settembre dello stesso anno gli vennero pagati 9 soldi e 7 denari, per il restauro e la pittura di armi o scudi che fece nella casa dell'Opera per ordine degli Anziani.[2]

Il Da Morrona ricorda una tavola da lui dipinta esistente nella chiesa di Pugnano, presso Rigoli, ove l'artista lasciò il suo nome; povera e veramente disgraziata pittura, intorno alla quale non sappiamo come lo storico pisano potesse scrivere « che con maniera niente affatto inferiore alla giottesca e quasi nuova dipinse la sua Madonna col Bambino; »[3] perchè sebbene soverchiamente deturpato dai restauri questo lavoro ci mostra, nelle parti rimaste intatte, scarsa la valentia dell'artista, e la inferiorità sua anche rispetto ai men felici pittori del suo tempo.

Di Berto d'Argomento le notizie sono poche e di minore importanza; ciò che si spiega bene con l'epiteto che l'Operaio gli attribuisce nei registri di amministrazione di *puer suprascriptorum pictorum*. Dipinse infatti una camera nella casa dell'Opera, e i travicelli e i regoli del tetto, e fece altri lavori, che sebbene non specificati non dovevano discostarsi di troppo dal genere dei sopra detti.

Maggiori e più compiute notizie possiamo dare invece intorno al pisano Cecco di Pietro, della cappella di san Simone di Porta a Mare, il quale fu anche Anziano del Popolo nel quartiere di Ponte per i due mesi di gennaio e febbraio del 1380. Il Ciampi ricorda una Natività della Vergine dipinta per la chiesa di san Pietro in Vincoli nel 1386, oggi perduta; di lui rimangono ancora in Pisa tre dipinti che attestano il suo limitato valore e confermano il severo ma giusto giudizio dei signori Cavalcaselle e Crowe: « Le figure, » scrivono essi, « hanno forme magre e meschine, con movimento ricercato, e rozzamente eseguite. I caratteri in generale.... ricordano siffattamente la Scuola se-

[1] TANFANI, *Santa Maria di Pontenovo,* pag. 125, nota n° 1.

[2] Entrata e uscita, 1372 (45), c. 77t.

[3] DA MORRONA, vol. II, pag. 430. Il quadro è ora all'altare laterale, a destra di chi entra in chiesa.

nese, da far credere l'autore piuttosto un mediocre seguace della maniera di Luca Tomè che di Taddeo di Bartolo. »[1]

Nel 1379 sappiamo che attendeva a racconciare il Lucifero del Camposanto.

Non sarà dunque per mano di questi aiuti che Francesco da Volterra potè migliorare l'opera sua, la quale è forse, fra tutte le altre del Camposanto, quella che si trova ridotta in peggiore stato di conservazione. Già dal Vasari abbiam riportato quant' egli ha lasciato scritto a proposito delle misere condizioni di questi affreschi; meglio ancora vedremo, dal Totti, il quale così narra le cause della rovina: « Questo quadro a mio tempo è venuto così scolorito per causa che l'Operaio di quell'anni, volendo far rassettare il tetto suto scoperto, vi piovve sopra, non perchè fussi suo difetto, ma per una certa emulatione che da un certo Lorenzo Rau gli fu mosso contro, per il desìo che haveva di maneggiare l'entrate di quest' Opera dalla quale son mantenute queste fabbriche. Costui, havendo fatto richiamare a Fiorenza Raffaello Setaiuolo, Operaio, havendogli fatto molte accuse e datogli molte brighe, essendo vecchio et avvezzo a stare negli agi suoi, non sapendo difendersi, vi se ne morì miseramente in carcere. Ma il Rau, che era entrato ne' suoi piedi, pochi mesi di poi da un giovanetto di Casa Lante ferito d'un colpo su la testa se ne morì, et così dette fine ai suoi vani appetiti. Per queste risse restato il tetto discoperto, vi piovve sopra .... et fu causa che i suoi colori svanirno et dall'acqua furon portati via, et fu un danno veramente per la memoria di quel pittore. »[2]

---

[1] *Storia della pittura in Italia,* vol. III, pag. 315.

[2] Loc. cit., c. 124^t e seg.

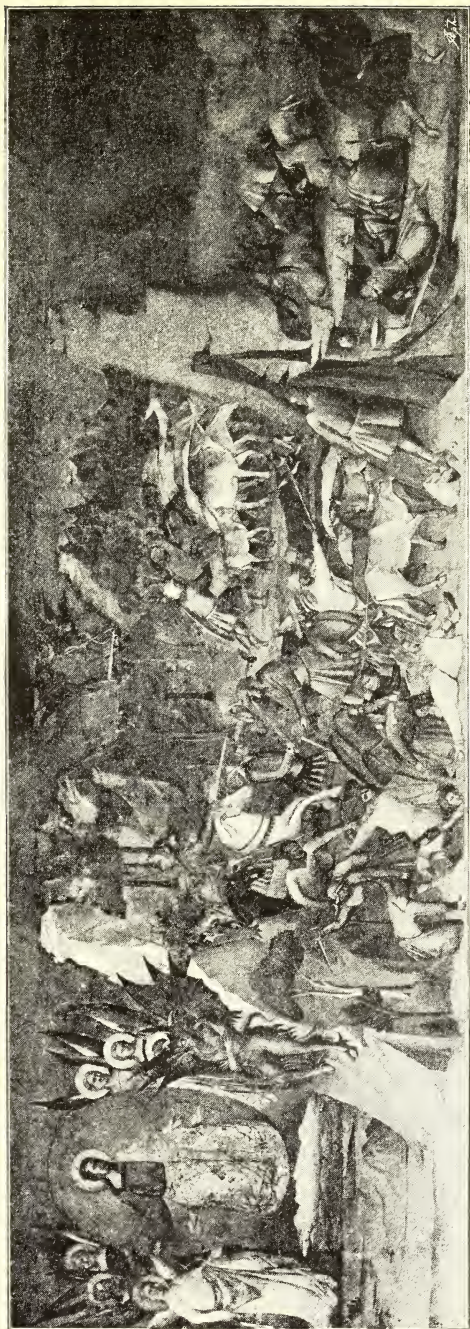
LE STORIE DI GIOBBE.

I.

Rappresentò il nostro artista, nel primo scompartimento, Giobbe, quando somministra il vino ai poveri, e quando seduto ad un sontuoso convito, sotto un ricco portico, è circondato da numerosi servi e da ancelle che apprestano i cibi, mentre al di fuori alcuni suonatori allietano la mensa del ricco signore; e sul terrazzo del portico e alle finestre sono affacciate alcune figurine in atto di curiosità e di diletto. Accanto, a dimostrare maggiormente le ricchezze di Giobbe, sono figurate mandre di buoi e guardiani a cavallo, e animali d' ogni specie, sparsi per le balze di una fiorente ed ubertosa campagna.

Della primitiva iscrizione non rimangono che questi frammenti: .... ET EBBE MOLTI FIGLIUOLI. CIOÈ SETTE MASCHI E TRE FEMMINE. E FUE CON MOLTA RICCHESSA. E FUE GRANDE ELIMOSINIERI. FACEA BENE E GUARDAVASI DAL MALE. E TEMEVA DIO NOSTRO SIGNORE. E FUE GRANDE SIGNORE NELLE PARTI D' ORIENTE.

II.

Nel secondo scompartimento, al Redentore, seduto in trono dentro una mandorla e circondato da Angeli, si presenta il demonio, dai piè caprini, dalle ali di pipistrello, e dal torso avvinto da un immane serpente, per chieder la facoltà di perseguitare Giobbe negli averi e nella famiglia; e mentre gli armenti suoi pascevano tranquilli, ecco Satana eccitare i Sabei ad assaltar le mandrie ed i guardiani, e a farne orribile scempio. Il pittore ci mostra in alto il demonio che incíta gli assalitori, alcuni guardiani uccisi o feriti, e altri che spingono innanzi le bestie per sottrarsi alla strage: ma uno solo si salva nascondendosi in una rupe, quello stesso che dovrà recare a Giobbe la triste novella.

FRANCESCO DA VOLTERRA.

LE SVENTURE DI GIOBBE.

Vivaci e pronti nei movimenti i guardiani che col pungolo spingono innanzi le bestie per sottrarle e sottrarsi insieme alla strage; non men naturali quelli di coloro che si difendono dagli assalitori o ne rimangono vittime. Così, nella parte destra dell'affresco, son resi con evidenza gli atteggiamenti dei pastori, atterriti dalla pioggia di fuoco: uno di loro caduto in terra alza il braccio in atto di difesa e di pietà; un altro, coprendosi col mantello il capo e la persona per sottrarsi alle fiamme, fugge precipitosamente.

III.

Nella prima parte del terzo scompartimento superiore si vede QUANDO I CALDEI TOLSENO A GIOBBO TRE MILIA CAMMELLI, secondo si legge sotto l'affresco; invece il Totti spiega questa scena narrando, che il demonio fece muovere un violentissimo turbine, e da quattro parti dell'aria un orribile vento, che fece rovinare le case dove i figli del servo di Dio facevano, insieme con le sorelle, un sontuoso convivio. « Per tal rovina, siccome vedete dimostrata dal pittore, morendo qualunque in essa casa era, solo uno ne scampò che portò la dolorosa nuova, le quali l'una dietro all'altra sentendole Giobbo, et conosciuto il saper di Dio, gittatosi in terra, accettando benignamente et con patienza quanto permesso haveva, lodandolo disse: se noi habbiamo ricevuto bene da Dio hor perchè non possiamo anche sofferire il male? » [1]

Di tutto questo affresco non rimane che l'ultima parte, ove il pittore ha posto sotto un portico il santo uomo genuflesso, con le mani giunte in atto di rivolgersi a Dio, mentre davanti a lui stanno due figure inginocchiate in aspetto umile e dimesso. Accanto, in piedi, alcuni vecchi sembrano meravigliati della persistente fede di Giobbe; e sono queste le figure meglio conservate, che ci attestano la valentia dell'artista nel dare espressione ai volti, proporzione alle figure, e verità agli atteggiamenti.

---

[1] Loc. cit., c. 133t.

IV.

Segue l'affresco di cui non rimane che un frammento, e non antico, di baldacchino, essendo tutto il resto andato perduto. Sappiamo però che il primo quadro, fra le storie inferiori, fu tutto ridipinto nel 1616 da Stefano Maruscelli, il quale nel 1615, ai dì 13 di marzo, ebbe 70 lire *a conto della pittura della storia di Giobbo che fa in Camposanto,*[1] per il qual lavoro il 7 di febbraio si pagarono lire 14 a maestro Iacopo di Giovanni muratore, *per sua mercede di avere scalcinato e arricciato un quadro grande nel Camposanto, dove va dipinto una storia di Giobbo,*[2] e che nel 1616, a dì 8 di luglio, lo stesso Maruscelli ricevette ducati 41 *per suo resto di ducati 75 di moneta, sono per pittura della storia di Giobbo, fattone un quadro in Camposanto.*[3] Ma poichè anche il restauro seguì la sorte dell' originale, ci pare inutile indagare quel che vi fosse rappresentato; e seguitando l' altro appresso riprenderemo la storia narrando come Satana, sebbene sconfitto, non si desse per vinto; anzi, ottenuto da Dio di poter percuotere Giobbe nella carne, gli inflisse così terribili piaghe, e tutto il corpo gli ridusse in sì miserevole stato, che nessuno poteva stargli dappresso. Incitò Satana dapprima la moglie, che si diè a consigliare il marito a maledire il Signore; poi il demonio mosse quei tre amici, che il pittore ha rappresentato presso Giobbe, i quali con la scusa di una visita lo punsero acerbamente, e avrebbero voluto costringerlo alla disperazione e quindi a imprecar Dio. Ma riuscita vana pur quest' ultima prova, Dio stesso apparve loro e li ammonì di purgarsi con un sacrificio per aver così male parlato davanti al suo servo: nell' ultima parte del quadro infatti gli amici col loro seguito conducono gli armenti all' altare, per sacrificarli in espiazione dei loro peccati.

In questo affresco sono ben resi i movimenti delle diverse figure, e nel fondo si ammira la veduta prospettica di una città, ricca di edifizi, concepiti con fantasia, e disegnati con non co-

---

[1] Entrata e uscita, 265 turch., c. 55ᵗ. [2] Ivi, c. 55.
[3] Ivi, 266, c. 41.

FRANCESCO DA VOLTERRA
GLI AMICI DI GIOBBE

mune abilità. Il Vasari fra le varie figure di questo affresco ricorda quella d'un servo che « con una rosta sta intorno a Iobbe piagato, e quasi abbandonato da ognuno: e come che ben fatto sia in tutte le parti, è meraviglioso nell' attitudine che fa, cacciando con una delle mani le mosche al lebbroso padrone e puzzolente, e con l' altra, tutto schifo, turandosi il naso per non sentire il puzzo. »[1] Ma il servo, che oggi invano si ricercherebbe nell' affresco, non si trova nemmeno riprodotto nella incisione del Lasinio; e sarebbe invero un po' strano che questa « meravigliosa figura, » per la quale il Vasari ha tanti elogi, fosse soltanto creazione della sua troppa immaginosa fantasia.

V.

Dell' ultimo affresco non rimangono che pochi frammenti di vesti e di animali, essendo tutto il resto coperto dal monumento Algarotti e dall' intonaco.

« Avendo dunque Iddio, » così termina il Totti, a cui siam dovuti ricorrere per meglio illustrare queste pitture, « avendo dunque Iddio provata la pazienza del suo servo (sì come benissimo vedete in questo ultimo quadro), e tutto essendo reassunto al suo primo grado, résali la sanità, dice la sacra historia della Scrittura, che ritornorno da Giobbe tutte le sue sorelle et amici, et che si gli raddoppiorno tutti gli armenti così delle pecore come le mandre de buoi, et asini et il gran numero de' cammelli che furono quattordicimila; et rihavuto figli furono a numero sette: quattro maschi e tre femmine; le quali fanciulle furono di tanta beltà, che la scrittura sacra fa di queste special mentione. Visse dopo questi flagelli 140 anni, e vidde i figli de' figli, et felicissimo morì. »[2]

VI.

Scrive il Rosini che se Giotto avesse conosciuto la prospettiva come conosceva il segreto della espressione, nulla mancherebbe a tale pittura; ma pur cambiando il nome dell' artista, l' accusa non è meritata, perchè così nella veduta della città

---

[1] Vol. I, pag. 382.

[2] Loc. cit., c. 134.

come nello sfuggire della montuosa campagna l'effetto del vero è sempre raggiunto con molta arte. È piuttosto da deplorare che tutti questi freschi siano ridotti dal tempo e dall' incuria in così miserevole stato: ma da quanto rimane ancora l' artista si dimostra abile nella riproduzione delle scene, vivace nelle variate composizioni dei gruppi, diligente nello studio e nella riproduzione delle forme.

Osservano giustamente i signori Cavalcaselle e Crowe come il pittore con queste storie non si allontani dai grandi precetti di Giotto; e invero alcuni tipi e alcune figure si fanno notare per una maniera larga e grandiosa, e, giudicando da quel che oggi rimane, si riconosce che il loro colorito doveva esser caldo e vigoroso nelle tinte, e distribuito con molto studio e accuratezza.[1] Il Vasari vorrebbe che in queste storie fosse il ritratto di Farinata degli Uberti, ma noi non sapremmo ove ora indicarlo, e forse sarà tutta una fantasia dello storico aretino, il quale aggiunge che vi sono molte belle figure; « e massimamente certi villani, i quali nel portare le dolorose nuove a Iobbe, non potrebbono essere più sensati nè meglio mostrare il dolore che avevano per i perduti bestiami e per l'altre disavventure, di quello che fanno.... Sono, similmente, l'altre figure di queste storie, e le teste così de' maschi come delle femmine, molto belle; e i panni in modo lavorati morbidamente, che non è maraviglia se quell'opera gli acquistò in quella città e fuori tanta fama. »[2] Questo era l'elogio fatto a Giotto; e noi mantenendolo per Francesco da Volterra, aggiungeremo ch' ei non deve avere limitata la sua opera ai dipinti del Camposanto; e per i caratteri di somiglianza che si riscontrano fra questi e gli affreschi nel refettorio di santa Croce a Firenze rappresentanti alcuni episodi della vita di san Francesco, e quelli della sagrestia d'Ognissanti, i signori Cavalcaselle e Crowe non son lontani dal credere che tutti questi lavori possano essere stati eseguiti dal medesimo artista, il quale si dimostra valente seguace della maniera del grande maestro fiorentino.[3]

---

[1] Vol. II, pag. 84. [2] Vol. I, pag. 382.

[3] *Storia della pittura in Italia*, vol. II, pag. 84.

Pietro di Puccio.

LE STORIE DELLA GENESI.

Pietro di Puccio.

Gli affreschi che Pietro di Puccio venne a dipingere a Pisa, invitato dall'Operaio Parasone Grasso, nel 1389, furono attribuiti a Buffalmacco dal Vasari e da tutti gli altri che han copiato o seguito le affermazioni dello storico aretino, finchè il Ciampi per primo pubblicò i documenti che si riferivano a Pietro di Puccio e alle sue pitture del Camposanto.

Nel 1389 (stile pisano) un Cola, *viator de Urbeveterj*, come si legge nel registro dell' Opera, figlio di Giglio da Orvieto, andò al paese natío con una lettera dell' Operaio per chiamare maestro Pietro, pittore e mosaicista, *ut veniret ad pingendum in Camposanto;* e ai primi del mese di ottobre il pittore giunse a Pisa, ove appena arrivato lo colse una malattia che gli impedì di mettersi subito al lavoro. I libri di amministrazione serbano i ricordi dei denari spesi dall' Opera per maestro Ugolino da Montecatini, medico, e Martino speziale, durante la malattia di Pietro da Orvieto; il quale, appena ricuperata la salute, dètte principio alle storie della Genesi nella parete di tramontana, e questo può credersi avvenisse ai primi di novembre dello stesso anno.

Il Vasari scrive, che essendo condotto Buonamico a Pisa, dipinse nella Badia di san Paolo a Ripa d'Arno, allora de' monaci di Vallombrosa, « .... molte storie del Testamento vecchio ...., ed essendo molto piaciute ai Pisani l'opere sue, gli fu fatto fare dall' Operaio di Campo Santo quattro storie in fresco, dal prin-

cipio del mondo insino alla fabbrica dell'arca di Noè, ed intorno alle storie un ornamento, nel quale fece il suo ritratto di naturale; cioè in un fregio, nel mezzo del quale, e in su le quadrature, sono alcune teste, fra le quali (come ho detto) si vede la sua con un cappuccio. »[1]

Ma il ritratto, potrà dirsi, come afferma il Ciampi, che invece di quello di Buffalmacco sarà stato piuttosto di Pietro cui pei documenti pubblicati appartengono oggi gli affreschi?

Il Totti, parlando di queste pitture, dice: « Questo disegno del mondo vogliono alcuni che sia stata fattura di Buonamico Buffalmacco pittor fiorentino, et altri di mano di Taddeo da Siena, siccome in certi ricordi antichi s'è trovato notato; e perchè Giorgio Aretino in quel suo libbro dei Pittori afferma essere stato il Buonamico, et mostra haverne ritrovato il vero ritratto in quel fregio, sotto l'arca di Noè, il che come l'habbia investigato non posso immaginarmi, ma essendo pur di necessità che di qualche luogo l'habbia cavato, terremo esser mano del Buonamico. »[2]

Lasciando dunque che il Rosini, nonostante i documenti pubblicati, scriva che « siccome per altro la tradizione più costante attribuisce queste pitture a Buffalmacco, di lui parlerà lasciando la disputa nello stato in cui si trova, »[3] e lasciando che il Ciampi per rispetto al Vasari, che vuole l'Incoronazione della Vergine di Taddeo Bartoli, attribuisca all'artista senese i restauri operati in quella pittura,[4] noi ci atterremo ai documenti, i quali chiaramente mostrano, che Pietro di Puccio fu l'autore delle storie della Genesi e dell'Incoronazione della Vergine sulla porta della cappella Aulla, un tempo del Barbaresco.

Le notizie che abbiamo del nostro artista son ben limitate, come del resto limitato è il valore artistico delle opere sue. Dal 1370 al 1378 fu con Ugolino di Prete Ilario a lavorare nel coro del Duomo di Orvieto insieme con Niccola da Orvieto; ed

[1] Vol. I, pag. 511-513.
[2] Loc. cit., c. 138.
[3] *Descrizione delle pitture del Camposanto,* pag. 126.
[4] *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese,* ec., pag. 98.

è facile giudicare qual parte egli vi possa aver avuta dal fatto, che Ugolino ebbe la commissione e la direzione di tutto il lavoro. Nel 1387 lo troviamo occupato ai mosaici della facciata, ove lavorava ad alcune figure col salario di quattro fiorini al mese; nel 1389 infine si recò a Pisa ove lasciò senza dubbio il saggio più notevole ed importante dell' abilità sua.

Pesanti le figure, duri i contorni, piccole e depresse le teste, le estremità scorrette, le fisonomie volgari confermano il giudizio ormai generale intorno al valore del nostro artista, il quale migliore si palesò nella Incoronazione della Vergine, nel rispetto almeno della composizione, grandiosa, ben disposta e non priva di artistico pregio. Egli è seguace della scuola senese, e ciò sarà di scusa al Vasari se ritenne quest' ultimo affresco, perchè superiore agli altri dello stesso Pietro, di Taddeo Bartoli.

LE STORIE DELLA GENESI.

I.

Nel primo quadro è rappresentato Iddio Padre, che dritto in piedi, vestito di una lunga tunica, dal volto non privo di grandiosità e di espressione, dai capelli spartiti nel mezzo che gli scendono ad anella sulle spalle, sorregge con ambe le mani «la macchina tutta dell'Universo,» ove il pittore rappresentò, per seguitare con le parole stesse del Vasari, «le gerarchie, i cieli, gli angeli, il zodiaco e tutte le cose superiori insino al cielo della luna; e poi l'elemento del fuoco, l'aria, la terra e finalmente il centro.» Per riempire i due angoli inferiori, fece, in uno, sant'Agostino e nell'altro, san Tommaso d'Aquino; e per dichiarare la storia poeticamente, come allora sempre usavano, scrisse a'piedi in lettere maiuscole, come si può ancora vedere, questo sonetto:

VOI CHE AVVISATE QUESTA DIPINTURA
DI DIO PIETOSO SOMMO CREATORE,
LO QUAL FE' TUTTE COSE CON AMORE,
PESATE, NUMERATE ED IN MISURA;

IN NOVE GRADI ANGELICA NATURA,
I' NELLO EMPIRIO CIEL PIEN DI SPLENDORE,
COLUI CHE NON SI MUOVE ED È MOTORE,
CIASCUNA COSA FECE BUONA E PURA.

LEVATE GLI OCCHI DEL VOSTRO INTELLETTO,
CONSIDERATE QUANTO È ORDINATO
LO MONDO UNIVERSALE; E CON AFFETTO

LODATE LUI CHE L'HA SÌ BEN CREATO;
PENSATE DI PASSARE A TAL DILETTO
TRA GLI ANGELI, DOV'È CIASCUN BEATO.

PER QUESTO MONDO SI VEDE LA GLORIA,
LO BASSO, E IL MEZZO E L'ALTO IN QUESTA STORIA.[1]

---

[1] VASARI, ediz. citata, vol. I, pag. 513 e 514.

PIETRO DI PUCCIO.

LA CREAZIONE.

II.

Nel secondo affresco sono in un sol quadro raccolti sette episodi della Scrittura. E prima, quando il Signore solleva dalla terra l'uomo. Sopra, circonscritto da mura merlate, il Paradiso terrestre, con due porte laterali, e Iddio, circondato da Angeli, vi accompagna Adamo e gli addita l'albero del bene e del male. Accanto, il pittore mostra Adamo addormentato presso un fonte, mentre Dio gli fa uscire dalla costa Eva; e la storia termina con la rappresentazione di Eva tentata dal serpente, che offre il pomo al compagno, ed entrambi che vergognosi si nascondono alla voce di Dio, il quale appare in alto circondato da una gloria di cherubini. Due Arcangeli, che nella foggia del vestire ricordano quelli nell' affresco del Giudizio Universale, stanno alla porta del Paradiso uno a guardia dell' ingresso, l' altro con la spada rivolta ai due progenitori in atto di scacciarli, mentre essi sono ritratti vergognosi e dolenti per la sentenza che li ha colpiti. Nel centro dell'affresco, nel primo piano, Adamo è intento a lavorare la terra, mentre Eva gli siede appresso, su di un masso, col bambino in grembo.

Gonfie le faccie delle figure, specie quelle di Adamo e del Creatore, e prive d' espressione; scorretto il nudo; nè ci par merito sufficente quello di aver mantenuto la stessa fisonomia alle figure nei vari soggetti, come afferma il De Rossi,[1] quando, come nel caso nostro, quelle fisonomie sono così volgari da apparire talvolta vere e proprie caricature.

III.

Segue la storia di Caino e Abele che sacrificano a Dio, l'uno sterili biade, l' altro i primi frutti del suo gregge: un fuoco che scende dal cielo al sacrifizio di Abele mostra il gradimento del Signore per le offerte di lui. Nel mezzo del quadro Caino che uccide il fratello, e più in alto il Signore fra le nubi che lo

[1] *Lettere sul Camposanto,* in ROSINI, *Descrizione delle pitture,* ec., pag. 137, nota.

chiama e gli grida: CAINO, CHE FACESTI DI TUO FRATELLO? e all' arrogante risposta di lui, Iddio lo maledice sino alla settima generazione, condannandolo a condurre vita raminga.

Accanto, vediamo Lamech, nipote di Caino, dedito alla caccia, accompagnato da un giovinetto. Il quale, avendogli additata per errore, come nascosta in un cespuglio, una fiera, mentre non era che Caino che riposava, Lamech tirando l' arco l' ammazzò; laonde accortosi di aver ucciso un uomo e non una bestia dando l' arco sulla testa del giovine l' uccise. Ma se il pittore in questo affresco ha rappresentato Caino con aspetto torvo e cattivo, e con la fisonomia, come scrive il Rosini, che denota la bassezza unita alla ferocia e al terrore, non è riescito a dare al volto del fratello quel carattere di dolcezza, di bontà e di mansuetudine che doveva appunto far palese il contrasto esistente fra loro; la figura del vecchio Lamech, che con la mano sempre alzata mostra di aver pur ora scoccata dall' arco la freccia, non manca di verità e di vivace e naturale espressione, come è ben riprodotto nel movimento delle mani portate alla testa l'atto di disperazione del fanciullo spaventato e sorpreso per la disgrazia avvenuta.

Vuole il Rosini che il colorito anche in questo quadro sia per quei tempi meraviglioso, e aggiunge, che « il sangue che cade dalla ferita del giovine, non men che quello che versa Abele dalla testa, è dipinto con tal naturalezza, che destò, come dice la tradizione, la meraviglia di tutto il popolo che in gran folla ad ammirar vi concorse. » Ma ben a proposito il De Rossi osserva, che sarà ben dipinto il sangue che sgorga dalla fronte di Abele, e quello che gronda dalla ferita di colui che è ucciso da Lamech; ma non son queste le cose che possono rendere apprezzabile la pittura.[1]

IV.

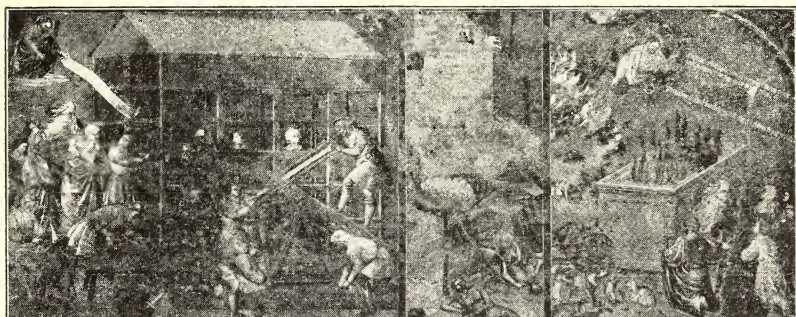
La storia di Noè è rappresentata nell' ultimo affresco. A sinistra, l' Angelo del Signore che comanda la costruzione dell' arca, poi, molti operai intenti al lavoro sotto la sorveglianza

[1] Loc. cit., pag. 132-137.

PIETRO DI PUCCIO.

LA MORTE DI ABELE.

del patriarca: chi pialla, chi col compagno sega una trave, chi prende delle misure, chi col succhiello fora il legno; figure tutte ben messe in attitudine, come scrive il Totti. Quindi si vede l'arca sulle cime dei monti, e Noè affacciato che scorge tornar la colomba col ramoscello d'olivo nel becco, mentre ai piè delle balze sono alcuni cadaveri di affogati.

Nell'ultimo scompartimento è rappresentata l'ara del sacrificio, e Noè e i suoi genuflessi che ringraziano il Signore, mentre molti animali, di variate specie, fanno corona intorno a loro.

Severamente giudica questo ultimo affresco il Rosini, notando il danno che deriva dalla mancanza d'arte nel degradare l'avanti e l'indietro, poichè « passando alla fabbricazione dell'arca, che occupa pressochè tutto il primo spartito, la stessa figura di Noè ripetuta due volte è posta sì male, che ambedue sono insieme attaccate, l'una volgendo all'altra le spalle. » E pur elogiando la parte che rappresenta la fabbricazione dell'arca, per la verità dei volti e delle attitudini, ma in specie nell'attenzione di due figlie, colla moglie di Noè, e soprattutto nelle mosse dei falegnami, che occupati si mostrano ai loro lavori, trova il resto, specie nella scena del sacrifizio, assai grossolano.

Sotto l'affresco si legge:

COME .... ANEGANDO TUCTI PER AQUA SE NON OCTO IUSTI CIOÈ NOÈ E LA DONNA SUA E TRE FIGLIUOLI E TRE LORO DONNE LI QUALI SCAMPARO I NELL' ARCHA. LA QUALE FECE NOÈ PER COMANDAMENTO DI DIO. ET POI CHE CESSÒ LA PIOVA MANDÒ FUORE NOÈ LO CORBO A VEDERE SE LA TERRA ERA

SECCA E NON TORNÒ. POI MANDÒ LA COLOMBA ET ELLA TORNÒ CON UNO RAMO D'OLIVO IN BOCCA. E ALLORA MISSE FUORI L'ANIMALI. ET ELLINO USCITO FUORE ET SACRIFICÒ A DIO....

Scrive il Rosini che in generale questo pittore traeva al grande stile e non al secco e al minuto, come si riconosce negli artefici di quell'età; ma francamente bisognerebbe intenderci sul significato di questa affermazione, chè nulla di grande appare negli affreschi di Pietro se non si vuole alludere alle figure, le quali appunto per la poca perizia dell'artista occupano troppo spesso tutto lo spazio del quadro, senza esser mai in rapporto coll'ambiente: ed a ciò fu guidato, come scrive il Ciampi, « dalla poca o niuna abilità ch'egli aveva nel fare i campi; in guisa che non sapendo di paesaggio s'aiutò con fare le figure più grandi del naturale onde render le aree meno vuote. »[1]

Trova però il Rosini delineata la figura di Dio con molta grandezza e maestà sì nell'atto in cui si mostra, quanto nelle vesti che piegano con assai facilità; come il voltarsi di Eva verso il fanciullo, nonchè i modi carezzevoli coi quali si rivolge il fanciullo alla madre, potrebbero servire, egli dice, di modello a qualunque composizione di tal genere.[2] Più nel vero è il De Rossi quando gli scrive: « Voi lasciate indecisa la lite se a Buffalmacco o a Pietro d'Orvieto appartengano i dipinti del Genesi. Simil quistione, a vero dire, non merita molte indagini; perchè o Pietro, o Buonamico sia stato l'autore di codeste opere, chi lo fu, fu debole artista. »[3] E il Cavalcaselle confermando questo giudizio scrive, « che Pietro si mostra in questi lavori un artista di secondo e terzo ordine, seguace della scuola senese anzichè della fiorentina, tanto che l'Incoronazione fu dal Vasari attribuita a Taddeo Bartoli, pittore senese di maggiore abilità. »[4]

---

[1] Loc. cit., pag. 100.
[2] ROSINI, *Descrizione delle pitture del Camposanto di Pisa,* pag. 129.
[3] Loc. cit., pag. 135, nota.
[4] *Storia della pittura italiana,* vol. II, pag. 85.

Benozzo Gozzoli.

LE STORIE DEL VECCHIO TESTAMENTO.

Benozzo Gozzoli.

« Da Roma tornato Benozzo a Firenze, se n' andò a Pisa; dove lavorò nel cimiterio, che è allato al Duomo, detto Campo Santo, una facciata di muro, lunga quanto tutto l' edifizio; facendovi storie del Testamento vecchio, con grandissima invenzione. E si può dire che questa sia stata veramente un' opera terribilissima, veggendosi in essa tutte le storie della creazione del mondo, distinte a giorno per giorno. »[1]

Così scrive il Vasari, e così giudica il lavoro lasciato da Benozzo nel Camposanto pisano, e il giudizio non potrebbe essere nè più giusto nè più vero.

La permanenza dell' artista in Pisa, ove stette per più di venti anni continuamente lavorando, è ormai stabilita con documenti in modo da non lasciar più dubbi di sorta. Vi giunse nel 1468, e il 9 gennaio dello stesso anno (stile pisano) ebbe lire 45, in fiorini 8 larghi, e soldi 4 in moneta: *per chaparra di certe storie de' dipingniere in Camposanto seguitando al principio del mondo.* A dì 3 di maggio del 1469 (stile pisano) tornò a Firenze *per la brigata sua* o *per la sua famiglia,* e il 14 dello stesso mese l' Opera pagò alla moglie di Iacopo di ser Tommaso da Campiglia lire 22 e soldi 8, in fiorini 4 larghi, *per parte di pigione di casa dov' elli sta.* Il 6 di settembre del 1470 prese della cera per fare onore a Lese suo padre, e il 5 ottobre l' Opera pagò le spese per il monumento *dove si misse il padre di Benozzo.*

---

[1] Vasari, ediz. citata, vol. III, pag. 48.

Nel 1472 dipinge alcune bandiere per la festa di mezz' agosto; nel 1473 compra una casa *da quelli di Tripalle;* nel 1480 per fuggire la moría va a Legoli; nel 1482 dipinge una cassa nella quale riporre la cera offerta in Duomo dai cittadini per la festa dell'Assunta; nel 1485 infine dà termine alle storie di Camposanto.

Ma di lui abbiamo altre notizie: nel 1489 fece due bandiere in una delle quali colorì Nostra Donna e nell' altra il giglio; nel 1495, il 29 di aprile, il Camarlingo del Comune di Pisa pagò a Benozzo *lire xvi piccioli .... per la dipintura de le bandiere de' pifari e tromboni a gigli d' oro;* nell' agosto del medesimo anno l'Opera della Chiesa lo compensò con lire 16 e soldi 4 della pittura di altre cinque bandiere che dovevano essere collocate sul Duomo e sul Campanile.[1]

Riassunte così le notizie principali che si riferiscono alla dimora di Benozzo in Pisa, veniamo a quelle che riguardano le pitture del Camposanto. Il Ciampi dice, che Benozzo di Lese prese a dipingere in Camposanto le storie della Genesi incominciate da Pietro da Orvieto, ed altre storie della Bibbia, ciascheduna al prezzo di fiorini 66 e due terzi larghi, con l'obbligo di compierne almeno due l'anno, lunghe tre cavalletti del tetto. Nel gennaio del 1469 (stile pisano) aveva già fatta la prima che rappresenta *Noè che fa cogliere l'uva per insino che è inebriato.* Nel 1471 ne compì tre, fra le quali l'Adorazione de' Magi e l'Annunziazione. Ai 31 di ottobre del 1473 aveva già finito altre sette storie, alle quali, l'anno successivo, aggiunse quattro altre, sino cioè allo sposalizio d'Isacco; e nel 1481 tutte quelle che seguono, comprendendo in esse la rappresentazione dei fatti di Natan e Abiron sprofondati co' padiglioni. Dal 1469 al 1481 lavorò dunque a venti quadri che furono computati per ventidue, per esservene due maggiori della misura convenuta; e la ricevuta

[1] Per tutte queste notizie e altre relative ai lavori di Benozzo, vedi *Archivio storico dell'arte,* anno VII, fasc. IV: *Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa.*

fatta da Benozzo ai 29 di marzo 1481 ci assicura che in detto giorno ebbe il saldo per le suddette ventidue storie, che costarono lire 8066, soldi 13 e denari 4 di moneta pisana. Dal 1482, essendo proseguiti i lavori, fino al 1485, dipinse tre altre storie valutate quattro, a misura, l'ultima delle quali è *quando la Reina Saba andò a visitare Salomone.*[1]

***

Non è solo il numero delle storie dipinte che rende notevole e veramente straordinaria l'opera di Benozzo nel Camposanto, ma è l'abilità, la fantasia, l'ingegno facile e pronto, la potenza meravigliosa che in questi freschi sfoggia il grande scolaro dell'Angelico, che fanno tuttavia meravigliare i visitatori e gli studiosi di questo monumento, i quali pur sanno che non in due anni come avrebbe voluto il Vasari, e come non sarebbe umanamente possibile, ma in sedici Benozzo diè finito così *terribile* lavoro.

« Qui è dove spiega, » scrive il Lanzi, « un talento per la composizione, una imitazione del vero, una varietà di volti e di attitudini, un colorito sugoso, vivace, lucido di oltremare, una espressione di affetti da farlo tener primo dopo Masaccio; »[2] qui, soggiunge il Ciampi, « non solo eguagliò i pregi del suo maestro Fra Giovanni Angelico, ma lo superò nelle architetture, ese-

---

[1] Ciampi, *Notizie inedite della Sagrestia pistoiese,* ec., pag. 110 e seg.

A complemento di queste notizie, pubblichiamo le seguenti che riguardano le prime spese fatte per i ponti, quando Benozzo cominciò a dipingere in Camposanto:

« *23 luglio 1468. E a dì detto soldi quaranta, a Loronsone lengnaiuolo, sono per fattura di quattro capre e portatura e collassione a chi lle portò per fare il ponte al dipintore à dipingniere in Camposanto.*

» *E a dì 9 di detto (oghosto) soldi quattro, sono per libbre una d'auti.... presi per conficchare la tenda del ponte di Camposanto dove si dipinge.*

» *E a dì 25 di detto (dicembre) soldi quindici, sono per darlli a Sandro el garzone di Benosso che guardonno il Camposanto che non si guastasse le dipinture.*

» *A dì 19 di luglo.... soldi 13, denari 4, sono per libbre cinque d'auti.... per fare le capre per operare sotto il ponte al dipintore in Camposanto.*

» *E a dì 13 di marzo 1469 lire due, a un manuale stette quattro giornate a pareggiare il muro dove si dipingne in Camposanto, e fare la calcina per ariciare il muro ch' avea pareggiato: ariciò Simone di Stefano.* »

Arch. del Capitolo, filza *A*, c. 34, 38, 38^t e 48.

[2] *Storia pittorica della Italia,* vol. I, pag. 52.

guendone eccellentemente i precetti che ne avea ricevuti; e vi spiegò tutto il grandioso delle fabbriche che a que' tempi s' inalzavano, o di poco erano state inalzate dagli eccellenti architetti che tanto abbellirono Firenze. » « Come nel fabbricato, » prosegue l' erudito scrittore, « così anche nel paese si mostrò fiorentino; poichè tutta la sua campagna è quale nei contorni di Firenze si vede, un ameno prospetto di valli e colline, che serve a rendere mirabilmente varie ed amene le sue composizioni campestri. In un popolo di figure fu meravigliosamente ingegnoso nel dare a ciascuna azioni differenti, ed opportune al soggetto in guisa, che niuna può dirsi oziosa, o d'altro occupata se non di quello che deve fare o vedere, o udire; ed in fronte a ciascuno si legge scritto l' interno affetto secondo la condizione e l'età. Per dare più aria di verità, e per essere più vario nei volti, preferì alle fisonomie ideali, i ritratti; come già fecero comunemente gli antichi. In qualche figura si vede uno studio del nudo che non manca di sufficiente intelligenza, che a que' tempi dovette fare meraviglia. Fu poi studiosissimo del costume del tempo suo nelle foggie dei vestimenti e ciò pure ad imitazione degli altri vecchi pittori. Curiosa potrebbe riescire l'osservazione delle varie vestiture, ed in ispecie la spiegazione d' alcune che erano caratteristiche di dignità, ed anche di Parte, o Fazione....

» Un' altra avvedutezza egli ebbe nelle sue composizioni e fu di mischiarvi persone d' ogni sesso ed età; in guisa che queste differenze servano mirabilmente alla varietà ed al diletto; spargendo i suoi dipinti d' inesprimibile gaiezza, coll' avvenenza delle giovani donne, con la grazia de' giovinetti, con gli scherzi, e con la semplicità de' fanciulli.

» A tutto ciò s' aggiunga la scelta delle forme, la grazia e la verità delle mosse; il gusto semplice e naturale del panneggiamento; sicchè egli sembra aver proprio tentato di sorprendere lo spettatore con scelta eccellente nelle decorazioni, con immaginazione gaia e feconda, con verità grande e non minor sentimento; in una parola, chi vede i lavori di Benozzo nel Campo Santo resta sorpreso che molto prima del gran Raffaello siavi stato chi dipingesse con tanta grazia e verità. » [1]

---

[1] Ciampi, *Notizie inedite*, pag. 108 e 109.

Ma lasciando ciò che v' ha di esagerato in molte e specie in quest' ultima affermazione, e pur convenendo in alcune qualità tutte proprie e caratteristiche del pittore fiorentino, che lo han reso meritamente celebre, non si può negare siano più nel vero i signori Crowe e Cavalcaselle quando affermano, che Benozzo era incapace di penetrare a fondo i segreti dell' arte per giungere ai resultati cui arrivarono altri suoi contemporanei. « Egli tenta, » essi scrivono, « d' imitare questi resultati e crede che basti il riuscirvi anche approssimativamente. Quand' egli disegna una figura di scorcio non è perchè abbia studiato e ricercato le leggi della prospettiva, ma perchè egli copia un modello di pietra con una certa fretta e trascuraggine. La sua architettura mostra la stessa mancanza di principî scientifici, ed è imperfetta come quella di Masolino e dell' Angelico senza avere la loro scusa, perchè Masaccio, Fra Filippo, Botticelli e Filippino avevano già mostrato come dovesse intendersi. Mentre Benozzo mostra così di non possedere alcuna originalità in qualche lato importante dell' arte, non ha miglior fortuna come colorista. Le sue mezze tinte o passaggi sono forti, e talvolta mancanti d' armonia; il suo metodo tecnico è sempre semplice: quando dipinge le carni, le ombre sono grigie; con un colore più caldo e chiaro segna le parti in luce, e mescola tutto col rosso.

» Nelle stoffe egli segna i chiari e gli scuri con una abbondante superficie sopra il colore locale, ma impiegando così il sistema della *tempera* sul muro, egli sviluppa un cattivo metodo i cui effetti si riconoscono nello stato presente delle pitture del Camposanto, nelle quali in molte parti i colori si sono distaccati anche nelle carni e sono diventati neri. » [1]

Certo, studiando il nostro artista nelle opere lavorate a Pisa, non si può non osservare come egli apparisca, anche più che negli altri lavori suoi, pittore di genere, dimentico troppo di sovente della maniera e delle massime del suo grande maestro.

---

[1] *History of painting in Italy,* vol. II, pag. 510 e 511.

In questi suoi ultimi affreschi infatti le composizioni si affollano talvolta senza ragione, le figure hanno contorni duri, taglienti e costruzioni errate, specie nelle estremità inferiori, che dimostrano quanto poco curasse d'intendere e di rendere la costruzione anatomica della figura umana. I volti talvolta freddi, insignificanti, mancanti di espressione, tal altra esageratamente contorti contro ogni carattere di verità; l'architettura, sebbene riccamente e con arte riprodotta, si affastella con abbondanza ricercata e dannosa, troppo spesso non rispondente al soggetto, e il colorito si alterna monotono tra un grigio e un rosso più o meno sapientemente disposti. Ciò non pertanto è d'uopo riconoscere che spesso la fantasia e l'abilità del pittore sanno darci composizioni corrette e bene intese, motivi caratteristici e originali; e le faccie tonde e paffute dei bambini dai biondi capelli inanellati scendenti sulle spalle a ricci, o i volti delle fanciulle dagli occhi cerulei e dai capelli d'oro, o le severe, nobili, caratteristiche fisonomie dei vecchi, o le riproduzioni di tipi e di personaggi viventi, ci passano dinanzi come incantevoli e attraenti visioni da cui l'occhio non riesce staccarsi, e che la mente non dimentica, attestando così la valentía dell'artista, e più che mai facendoci deplorare ch'egli talvolta sia stato costretto a *tirar via,* preoccupato solo di riempire con figure i vuoti delle grandi pareti.

Contentiamoci dunque di ammirare in lui la facilità del narratore, la franchezza esperta del pratico, e l'abilità un po' meccanica del pittore a fresco, qualità tutte che hanno contribuito a darci opere, se non profonde, piacevoli e simpatiche; che se qualche suo contemporaneo lo supera per più sapiente studio del vero o sentimento artistico, nessuno lo raggiunge nella facilità e nella varietà veramente straordinaria del comporre.

Il Lanzi stenta a credere che facesse tutto da solo: e scrive, che « nella ubriachezza di Noè, nella torre di Babele e in certi altri quadri si vede uno studio di sorprendere, che non appare in qualche altro; ove son figure talora fatte di pratica e con secchezza, massime ne' corpi de' fanciulli; difetti che vorrei at-

tribuire a qualche suo aiuto piuttosto che a lui stesso. »[1] Anche i signori Crowe e Cavalcaselle credono che l'inferiorità relativa di qualche parte si debba attribuire probabilmente agli assistenti, e scrivono: « come a Montefalco si riconosce la mano di Mesastris, e a san Gemignano quella di Giusto di Andrea, così anche nel lavoro di Pisa si ritrova la mano di Zanobi Machiavelli. »[2] Ora sarà bene ricordare, pur giustificando coloro che davanti a tanta opera pensarono naturalmente ch'egli da solo non abbia potuto dar termine alla terribile impresa, sarà bene ricordare che invano si cercherebbero i nomi dei supposti aiuti o assistenti nei registri dell'Opera; e d'altra parte è ragionevole supporre che se effettivamente ci fossero stati dovrebbero in quelli apparire.

Quanto al Machiavelli, l'unica notizia che di lui ci rimanga è del 1475 (stile pisano), e si riferisce a un pezzo di pietra quadra d'un braccio che l'Operaio del Duomo gli prestò per macinare i colori; *e prestosili,* aggiunge, *per conmissione di Piero Neretti, come appare alle Ricordanze.* E poichè di fianco a questa partita è scritto: *alla renduta i frati di san Francesco,* vien così a comprovarsi com'egli con l'Opera non avesse alcun rapporto, altrimenti non avrebbe avuto bisogno di intermediari, quale ci appare il Neretti, per ottenere un prestito di così poco conto.[3] E dacchè il suo nome non figura più nei registri della Primaziale, così dovremo conchiudere che il Machiavelli ha lavorato in Pisa, e certo anche per questo Neretti, patrizio fiorentino, che beneficò il convento di santa Croce in Fossa Banda, e fu sepolto in quel chiostro, non però per il Duomo e nel Camposanto. In quei registri invece s'incontrano i nomi del fratello di Benozzo, Bernardo di Lese, dipintore esso pure, e che Benozzo stesso fe' venire da Firenze a Pisa nel giugno del 1479 per lavorare ai sopracieli della Chiesa maggiore, e forse ad aiutarlo anche nelle cose di minore importanza,[4] nonchè quelli de' suoi tre figli, Francesco, Girolamo, ed Alesso, il quale ultimo, sebben pittore, non

---

[1] *Storia pittorica della Italia,* vol. I, pag. 52.

[2] *History of painting in Italy,* vol. II, pag. 511.

[3] *Archivio storico dell'arte,* vol. VII, fasc. IV: *Le opere minori di Benozzo Gozzoli a Pisa.*

[4] Ivi.

può aver avuta parte alcuna negli affreschi del Cimitero monumentale, perchè questi furon terminati nel 1485 ed egli nacque nel 1473.

Con l'appellativo invece di *garzone di Benozzo* sono notati: un Baccio, un Domenico di Losso, dipintore, che *prende a fare e dipingere*, nel 1481, *dei quadri del palco dell'Incoronata* in Duomo; un Giovanni e un Bartolomeo di Giovanni; questi i soli che abbiam potuto raccogliere. Non v' è dunque nelle varie partite mai il nome di uno di quegli artisti già noti per essere stati aiuti o assistenti di lui, come a san Gemignano, per esempio, Giusto di Andrea; nè mai si riscontra una di quelle frasi, a proposito d' altri nomi, che possan lasciare adito al dubbio; per modo che bisogna conchiudere abbia Benozzo da solo, o quasi, condotto tutto il magistrale e grandissimo lavoro che avrebbe fatto paura a una legione di pittori. E quando si pensi ch' egli trovò pur tempo di dipingere a Pisa quadri per le chiese, stendardi per la Primaziale, affreschi nel convento di san Domenico, e di accettare contemporaneamente commissioni anche dal di fuori, come provano le pitture del tabernacolo di Meleto, non si può non rimanere meravigliati e sorpresi davanti a tanta facilità di operare, a così straordinaria prontezza, a così potente e magistrale fecondità. Ben giustamente quindi scrisse il Vasari di lui, ch' egli « fece tanto lavoro nell'età sua, che e' mostrò non essersi molto curato d' altri diletti: e ancorachè e' non fusse molto eccellente a comparazione di molti che lo avanzarono di disegno, superò nientedimeno col tanto fare tutti gli altri dell' età sua; perchè in tanta moltitudine di opere gli vennero fatte pure delle buone. »[1]

« Il tempo istesso, » diceva il Lanzi, « quasi conoscendone il merito, ha rispettato questo lavoro sopra ogni altro del Campo Santo, »[2] ma così pur troppo non è, nè si può ripetere anche oggi. Invece fra tutte le pitture che adornano le pareti interne del

[1] Vasari, ediz. citata, vol. III, pag. 46.
[2] *Storia pittorica della Italia*, vol. I, pag. 52.

monumentale Cimitero pisano, queste di Benozzo sono per mala ventura le più guaste e cadenti: e le ragioni di così deplorevole e irrimediabile danno furono in parte narrate dal Tempesti.

Nel 1747, stile pisano, reggendo lo spedale di santa Chiara il cav. Francesco Maggio fiorentino in qualità di Commissario, o come allora si dicea Spedalingo, venne a lui in testa di costruire un cimitero a buche per lo spedale fra la muraglia urbana ed il muro settentrionale del Camposanto. E nonostante l'opposizione dell' Operaio Francesco Quarantotti seniore, e dei Magistrati della città, che portarono le loro querele all' Imperial Reggenza in Firenze, esponendo i gravi danni ch' erano da temersi per i dipinti del Camposanto, e i più gravi pericoli per gli abitanti a causa delle perniciose esalazioni, che dalle proposte sepolture dovevano provenire, non fu possibile rimuovere il pericolo e il danno. Si dovette quindi concedere a livello allo Spedale *un pezzo di terra ortale di stiora 3 circa, posto accanto al Campo-santo, per l'annuo canone di lire 40;* ove furono costruite le sepolture corrispondenti all' altezza di braccia tre ed un quarto sopra il piano interno del Camposanto.

« Ma pochi anni trascorsi, pur troppo verificaronsi i funesti effetti, indarno già presagiti. Il gran quadro nell' angolo destro a tramontana, rappresentante Salomone e la regina Saba, l'ultima e la più elaborata fatica dell' egregio Benozzo, fu la prima vittima del capriccio e della prepotenza. L' umidità delle sepolture, già penetrata nel muro del Campo-santo, erasi accresciuta dall' urto dell' acqua piovana, che precipitando dalla tettoia della cappella del nuovo cimitero a contatto di esso muro, trascorreva lungo il medesimo, e raddoppiava il danno e il timore. Reclamarono l'Operaio, i Magistrati, ma inutilmente. I dolenti cittadini chiesero almeno il restauro delle cadenti pitture: ma i più savi fra loro pensarono, che aggiungendo nuovi intonachi ai vecchi arricci, già imbevuti di quella fatale umidità, il rimedio sarebbe stato peggior del male. Il danno si accrebbe, si dilatò; e intanto sempre vane restarono le iterate rappresentanze, inascoltati e sparsi al vento i lamenti. Ma quando nel 1767 una ferale febbre epidemica infierì in quasi tutto il quartiere detto allora di santa Maria, pur troppo si conobbe alla funesta prova

quanto giuste fossero state le querele dei Pisani. Accorse al bisogno il giusto e benefico granduca Leopoldo, a cui poco dopo il suo avvenimento al trono della Toscana avevano i Pisani umiliate le loro istanze, onde fosse totalmente rimosso l'odioso cimitero, e fosse restituito all' antica libera ventilazione l' offeso muro del Campo-santo. E ben quell' ottimo sovrano ordinò subito, che si costruisse un nuovo cimitero per lo Spedale in notabil distanza dalla città fuori della Porta Nuova : il che fu eseguito sotto l' ispezione dell' ingegnere Giuseppe Salvetti ; ma quel giovin principe, ne' suoi principî non ancor ben disciolto dall' influenza del precedente regime, permise, non che si demolisse il vecchio contrastato cimitero, siccome i Pisani ad una voce chiedevano, ma solo che fossero riempite di viva calcina forte le sepolture ; che si demolissero i muri interposti, che trattenevano le correnti dell' aria ; e che le acque piovane si deviassero dal muro del Campo-santo, e per la muraglia urbana si scaricassero nell' adiacente campagna. Ordini, nell' adempimento dei quali si frapposero o la malizia, o l' interesse, o l' inganno, secondari elementi che facilmente serpeggiano fra le umane faccende ; poichè malamente colmate le sepolture di materie incapaci di assorbire e di consolidarsi, e lasciato tutto il restante nel medesimo stato di nocumento, solamente nell' anno 1805 dall' attuale Operaio signor cav. Marzio Venturini Galliani furono atterrati i muri, che impedivano la necessaria ventilazione.

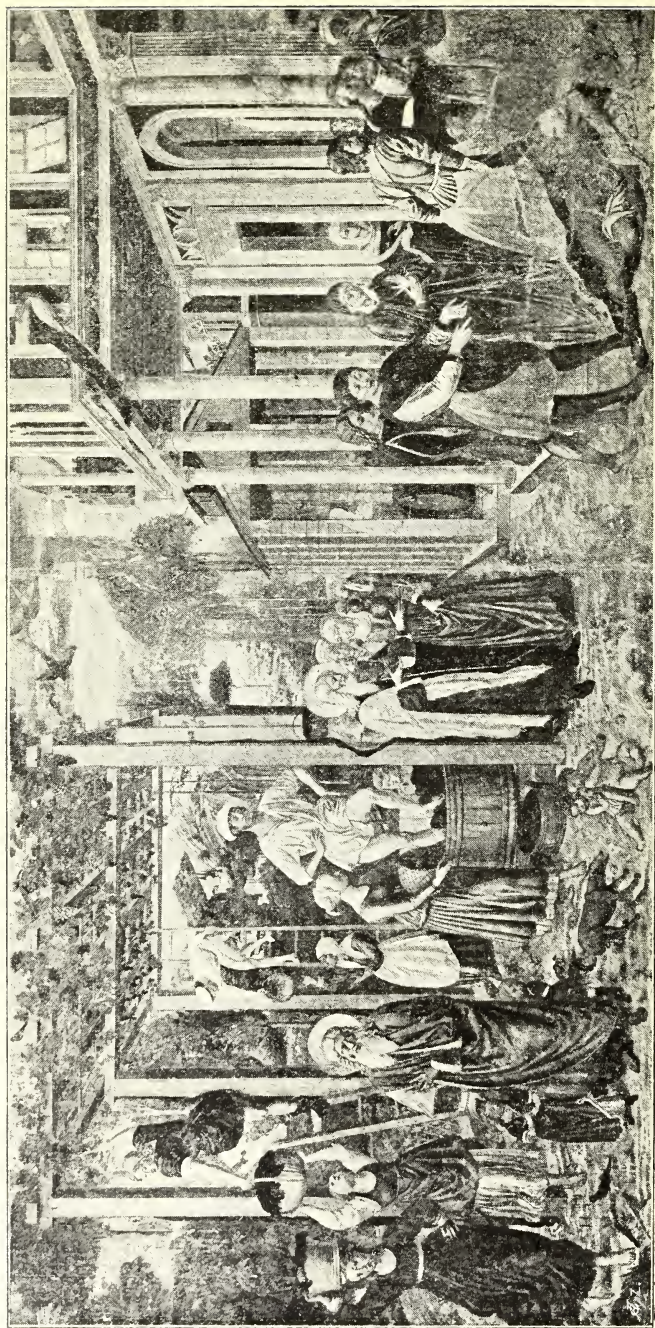
» Provide, ed a sufficienza opportune sarebbero state, e tali comparvero allora le Leopoldiane disposizioni, perchè almeno allontanavano nuovi danni e pericoli ; ma nel muro settentrionale del Campo-santo il male era già senza rimedio. Il fresco muramento delle sepolture, inzuppato già dalle putride materie contenute e fomentate dalla caduta e dal filtro delle acque piovane, aveva già comunicata una incurabile umidità al muro del Campo-santo ; e l' omissione di arrestarne l' ulteriore processo col deviamento delle acque, ha dipoi successivamente condannata quella preziosa parete a succiare il suo veleno micidiale fino ai dì nostri, e forse fino all' ultima sua perdizione, se non siano prontamente atterrate quelle malaugurate sepolture, e fra il muro urbano e la prelodata oltraggiata parete non sia reso totalmente vacuo e libero da ogni ingombro quell' intervallo,

fino dalla prima epoca di quell' insigne edifizio lasciatovi provvidamente dal suo celebre architetto Giovanni. »

E il Grassi, donde abbiamo tolto questa narrazione, aggiunge, che « conosciutisi nella loro gravità gli esposti disordini dal Conservatore Lasinio, allorquando assunse le affidategli funzioni, furono assai calde e frequenti le di lui istanze, onde vi fosse posto un efficace riparo; molto più che essendo state pur anche levate le grondaie di coccio, le quali servivano ad incanalare e spingere a qualche distanza le acque del tetto, ne avvenne poi che queste colando irreparabilmente a piè del muro, andavano ad accrescerne l'umidità micidiale alle pitture. E non fu che al principio dell' amministrazione dell' attuale benemerito Operaio cav. Bruno Scorzi, che abbattuto quel malaugurato sepolcreto, e praticato un marciapiede in calcina forte lungo il detto muro, cominciò a cessare, sebbene un po' tardi, il motivo degl' inconvenienti sopra narrati; poichè anco nel 1826 accadde pur troppo la perdita d'una gran parte del meraviglioso dipinto del Mar Rosso. » [1]

A queste ragioni, che si riferiscono a una sola parte delle pitture di Benozzo, vanno aggiunte le altre di più generale e non minore importanza che riguardano invece la pratica tenuta dall' artista coi colori, sbozzando a buon fresco, e finendo a tempera, sicchè in quattro secoli essi hanno perduto ogni consistenza e aderenza sul muro; e l'umidità da cui è impregnata tutta la parete, e i venti marini hanno contribuito a togliere ogni coesione fra la parte lavorata a fresco e il rifinimento a tempera, per modo che tutta la superficie si polverizza e si disperde sempre più, accrescendo lo stato di deperimento in cui già si trovano quelle preziose opere d'arte. Oggi degli affreschi di Benozzo, quelli che vanno dalla cappella Amannati all' angolo estremo del Camposanto sembrano leggiere visioni, serbando appena la parvenza di ciò che furono: in più luoghi l' umido ha sollevato l' intonaco sovrapposto all' arriccio, in altri è caduto mostrando

[1] Grassi, *Descrizione storica e artistica di Pisa,* vol. II, pag. 208 e seg.

la sottostante preparazione in rosso, e l' opera magistrale dell' artista fiorentino appare come traverso una nebbia fra cui è grazia se ogni tanto ci è permesso di discernere e di afferrare il bello che tuttora a qualche tratto rimane. Ai danni del tempo si aggiungano poi le ingiurie dei riparatori: primo e più audace fra tutti il Rondinosi che quasi nessun frammento lasciò salvo dalla sua smania riparatrice. Eppure, così grande fu l' opera di Benozzo, che a dispetto del tempo e degli uomini ne resta pur sempre tanta da farci anche oggi rimanere ammirati.

BENOZZO GOZZOLI.

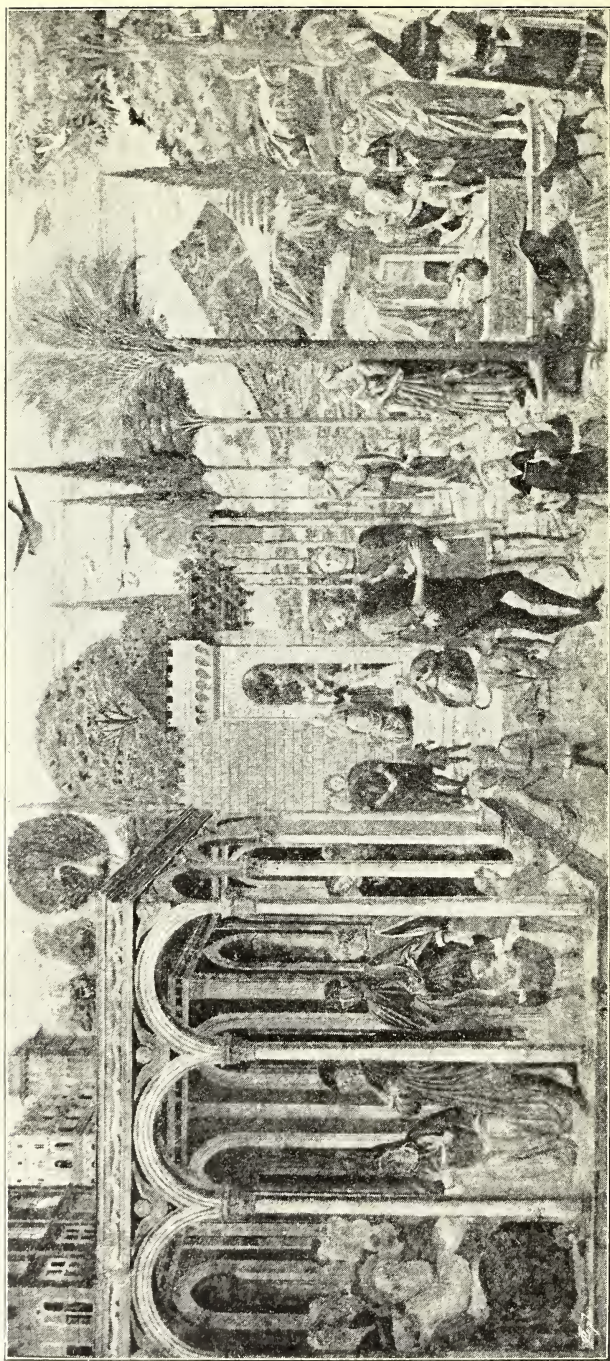
LA VENDEMMIA.

LE STORIE DEL VECCHIO TESTAMENTO.

LA VENDEMMIA.

L' Ubriachezza di Noè fu il primo dipinto che lavorò Benozzo, per mostrare ai Pisani la sua valentía. A sinistra del quadro, mentre Noè, ritto in piedi fra due suoi nipotini, sul capo di uno dei quali tien la mano, ha dato l' ordine della vendemmia, si svolge la scena rappresentata con naturale semplicità ed evidenza. Due uomini stanno sulle scale in atto di porgere i canestri ricolmi del frutto della vite ad alcune donne, una delle quali portandolo sulla testa si avvicina al tino per la pigiatura, cui attende con le mani ai fianchi e le gambe nude un giovine, che gli scrittori vogliono sia Sem; intanto una delle nuore di Noè vuota il canestro, facendo riparo con le mani al rovesciarsi dei grappoli. Nel mezzo è rappresentata la famiglia del patriarca, la quale con calici e coppe nelle mani gusta il nuovo liquore; a destra, sul primo piano,

Noè sdraiato nudo in preda al sonno, mentre Cam lo schernisce e Sem prepara il mantello per coprire il padre. Sull' angolo dell' affresco è rappresentata la celebre *Vergognosa,* in atto di fuggire e di coprirsi il volto per non vedere; ma in effetto essa volge maliziosamente la testa e guarda attraverso le dita della mano allargate. Quasi nel centro, sul primo ripiano del quadro, stan seduti due bambini nudi che si spaventano agli abbaiamenti di un cane.

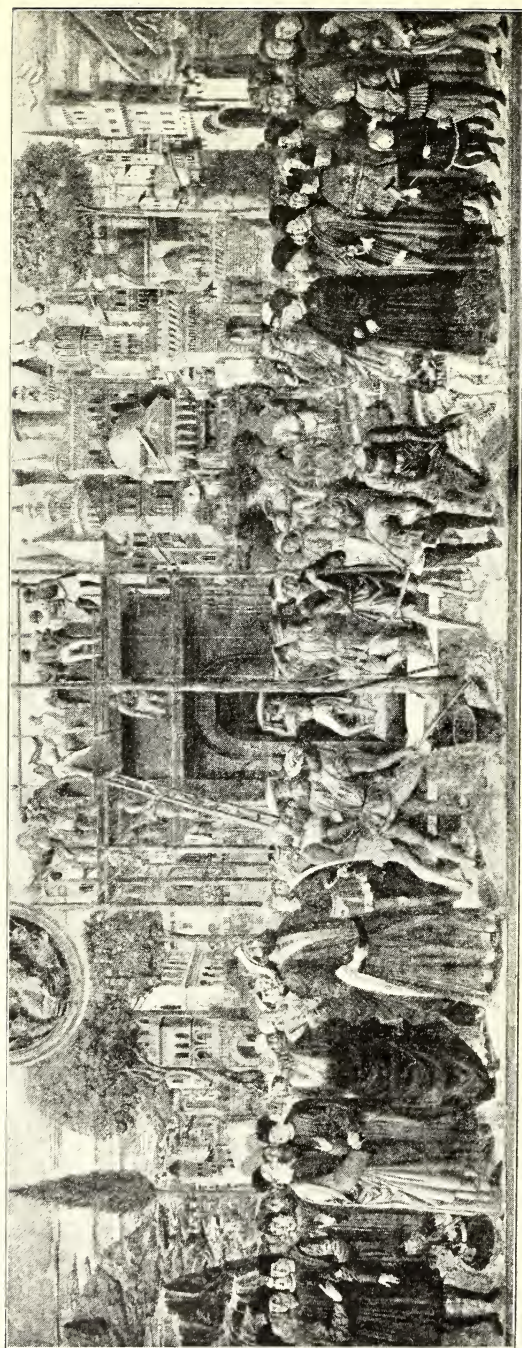
Tutto il dipinto è condotto, forse perchè doveva servire di saggio, con molta finezza sia nelle figure che nelle parti architettoniche, e la scena della vendemmia è resa con molto brio e caratteristica evidenza. Elegante e naturale nel movimento la donna col canestro in testa; gentile il profilo di quella che versa l' uva nel tino; ma la figura del patriarca nudo è tutta rifatta e molte altre parti dell' affresco non sono scevre da restauri.

BENOZZO GOZZOLI.

LA MALEDIZIONE DI CAM.

LA MALEDIZIONE DI CAM.

A sinistra, sotto un ricco ed elegante portico, sta Noè seduto, circondato dalla numerosa famiglia e tiene la mano destra alzata quasi in atto di scagliare la maledizione, mentre la moglie accanto solleva pietosamente le mani, e i figli, raccolti attorno a lui, in atteggiamento di cordoglio, assistono alla scena, commiserando il fratello.

A destra, illustrata da vari episodi, è la vita pacifica che si conduceva nel paese che ebbe Noè dal Signore appena uscito dall' arca. Alcuni di questi gruppi sono veramente graziosi: v' è una donna che torna dal fonte con un' anfora in testa, e il bambino per mano che la segue con impari passo; un' altra più avanti, vista di profilo, che tiene il figlio al collo e amorevolmente lo bacia; una che, seduta, ravvía i capelli a una fanciulletta; altre che lavano un bambino tutto nudo. Dall' affresco spira un dolce sentimento di quiete e di poesia, e le figure si muovono liberamente nella bella campagna tutta colline verdeggianti, che staccano sull' azzurro del cielo. Ma il cielo è stato

tutto ripassato e ritoccati i contorni degli alberi; ridipinta la figura di Noè, e rifatte le teste così della donna, che si crede moglie di lui, come del figlio di Cam. All' estremità dell' affresco, Noè fra due de' suoi nipotini sorride e par si diverta con loro a guardare due cani che ruzzano a' piè di un palmizio.

BENOZZO GOZZOLI.

LA TORRE DI BABELE.

LA TORRE DI BABELE.

È questa una delle meglio conservate e delle più importanti pitture di Benozzo. Ha raffigurato il pittore che dall'ardimento della costruzione della torre famosa fosse attratto a vederne il procedere tutto il popolo, e primo il gigantesco Nembrot, circondato da ministri e da cortigiani, il quale alzando gli occhi alla mole iniziata e riguardandola con alterigia quasi si compiace dell'opera sua. Dalla parte opposta sono altri personaggi: vecchi

dal nobile aspetto, paggi e giovinetti gentili, uomini e fanciulli, fra i quali è comune opinione siano alcuni ritratti e tra questi Cosimo dei Medici, il Padre della Patria (quel vecchio dal volto raso, nella seconda fila, alla sinistra dell'uomo dalla barba bianca), e accanto a lui il figlio Pietro detto il Gottoso; quindi i nipoti Lorenzo e Giuliano, e dietro a questi il Poliziano, cioè quel prete con la berretta in capo.

In alto, a sinistra, in un tondo circondato da cherubini, appare Dio che punisce i temerari, confondendo le lingue; nel centro sono gli operai occupati nelle diverse opere, e riprodotti con notevole ricerca del vero. Mostra bella attitudine quello che fa la calcina e l' altro che si riposa poggiandosi al manico della vanga, riguardando i due compagni intenti a legare una mensola per portarla sulla fabbrica in costruzione; come appaiono negli atteggiamenti naturalissimi tutti quelli che stanno sui

palchi della torre, o murando, o pigliando misure, o richiedendo ai compagni, in basso, aiuto e nuovo materiale. Accanto a quella figura diritta, la prima presso la finta cornice (figura che si ritrova nell' affresco del coro di sant' Agostino a san Gemignano), è un nano o buffone che tiene nella sinistra un uccello, mentre un cane gli salta alla spalla destra.

Narra il Totti, che Benozzo dipinse questo nano col volto sgraffiato perchè questo sfregio ebbe, per gelosia, da un altro nano del duca Cosimo, detto Morgante, avendogli detto quello ch'era molto più bello di lui. « Quella bestia, che così certo si può dir che fosse, non possendo comportare simil parola, accattata una labarda da un tedesco così l' acconciò; il che saputosi da quel Principe, per penitenza lo fece combattere con una cornacchia, la quale a lui assai bene graffiò il mostaccio, et se bene con li morsi et becco ella s' aiutò, nondimeno il nano con gli

denti l' ammazzò, et la cornacchia vendicò l' ingiuria di questo nano, et il nano si vendicò degli sgraffi che sul mostaccio grasso gli fece quello uccello. »[1]

Notevole in questo quadro è l' architettura, per esservi rappresentati molti antichi monumenti classici: v' è infatti santa Maria del Fiore, il palazzo Riccardi e il Palazzo Vecchio di Firenze; il Pantheon, la colonna Traiana, la piramide di Caio Cestio, ed altri, tutti raccolti dentro un recinto merlato sulla cui porta turrita si legge BABILONIA. E forse il pittore con questa fantastica mescolanza d' edifizi volle meglio illustrare e spiegare il soggetto dell' affresco da lui con rara sapienza e abilità lavorato.

[1] TOTTI, loc. cit., c. 191[t].

L' ADORAZIONE DE' MAGI.

Sopra la porta della cappella Amannati, nella parte superiore, è rappresentato il mistero dell' adorazione dei Re Magi. Sta la Vergine seduta sotto una capanna, sulla quale aleggia una gloria di Angeli, col Bambino sulle ginocchia che ha nella sinistra un uccellino e la destra sollevata in atto di benedire. Più indietro san Giuseppe si appoggia a un bastone, e di fianco a lui sono altri Angeli con le mani giunte in adorazione del divino Fanciullo. Dinanzi alla Vergine il primo Re, dalla barba e dai capelli bianchi, è rappresentato genuflesso, con le mani riunite al seno, ed ha deposta in terra la corona; dietro a lui, il secondo, pur genuflesso, con il dono nella destra e la sinistra al petto; il terzo, e il più giovine, diritto in piedi, sembra

pur ora sceso da cavallo mentre un piccolo paggio gli toglie dal piede destro lo sprone. Subito dopo segue la numerosa cavalcata di personaggi variati per tipo e per età (fra cui v' hanno alcune teste bellissime per carattere ed espressione), che si perde fra le gole del fondo montuoso.

In questo quadro, che erroneamente fu ritenuto il primo dipinto da Benozzo per dar saggio ai Pisani del suo valore, vuole il Rosini che in quel giovine a cavallo (l'ultimo a destra) con un cappuccio in capo, Benozzo abbia effigiato sè stesso.[1] Troppo vaga affermazione del resto, dal momento che non potremmo stabilire chi effettivamente sia l'ultimo a destra in una cavalcata che rimpicciolisce e si perde fra le balze nella via tortuosa; e per il fatto ancora, che non è possibile abbia egli potuto ritrarsi giovine nel 1471, nella quale epoca fu finito l' affresco. Non vorremmo quindi che l' affermazione del Rosini fosse del tutto immaginaria come è probabile sia questa novella del Totti, che per curiosità riportiamo:

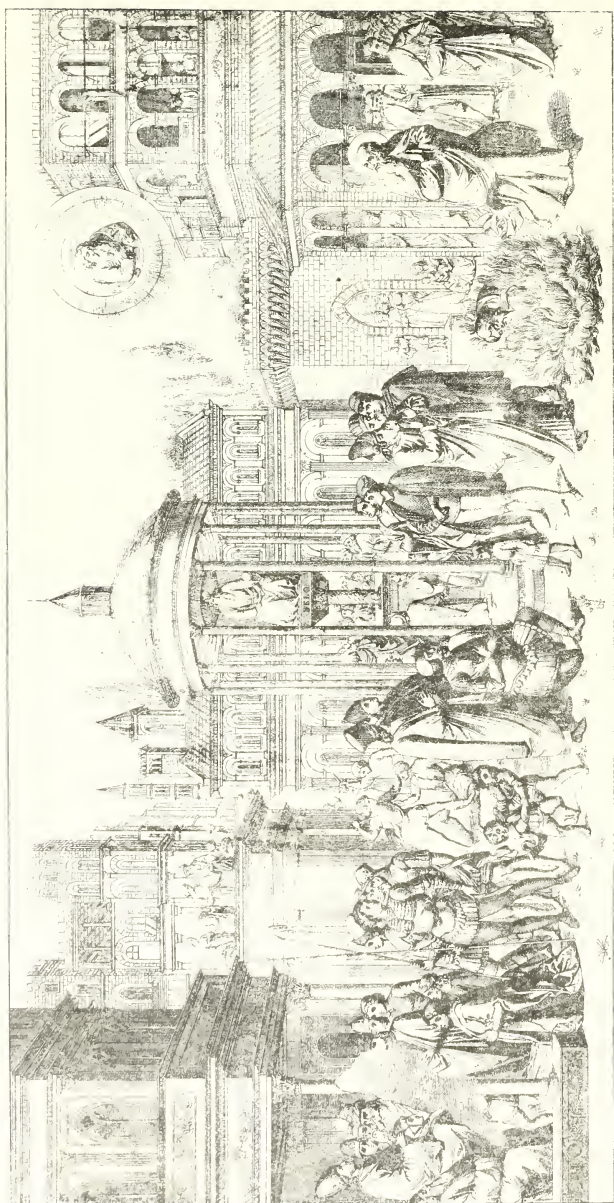
« Quando il pittore venne a Pisa, » scrive egli, « i cittadini non havendo saggio della sua maniera e dovendo dar principio a tanta opera vollero fargli far la prova; laonde per tale effetto datoli a far questo misterio dell'adoratione de' Magi, et essendo alloggiato in via santa Maria, presso alla torre della fonte, perciò detta per la fontana che nella sua sommità artifitiosamente era fatta, essendo assai facile a far ritratti al naturale vi ritrasse quella testa d'una qui vicina honesta et nobile giovinetta, la quale nella sua aria il dimostra, che ditta era Agnola; la onde, essendo piaciuta la maniera, dètte il principio come veduto havete. »[2]

---

[1] *Descrizione delle pitture del Camposanto,* pag. 148.
[2] TOTTI, loc. cit., c. 192ᵗ.

L' ANNUNZIAZIONE.

Nel sottoposto scompartimento è rappresentata la Vergine genuflessa con le mani al seno, e di fronte l'Angelo che le si inginocchia innanzi, tenendo la destra alzata e nella sinistra il giglio. In alto Dio Padre, in un tondo, circondato da una gloria di cherubini, dalle sole teste alate, manda fra un fascio di luce la colomba simbolica. Nel fondo della camera ove sta la Vergine è un letto parato; dietro all' Angelo s' aprono due finestre bifore, attraverso le quali si vede un grazioso e ridente paesaggio. Nel centro è figurata una loggia donde si esce all' aperto.

Più in basso, ai lati della porta d' ingresso alla cappella, son dipinti due Angeli, diritti in piedi con il giglio in mano e le vesti svolazzanti quasi stessero per camminare; e mentre essi sono eleganti nel movimento e dolci nell' espressione del volto, le due figure rappresentanti l'Annunziazione son dure, vuote, dalle estremità intirizzite, e mancanti di quella grazia che dovrebbe informare la rappresentazione: ma ne va data un po' di colpa alle disgraziate condizioni di tutto l' affresco dove le vesti sono rifatte, il fondo restaurato e perso, e caduto in alcune parti l' intonaco.

BENOZZO GOZZOLI

ABRAMO E GLI ADORATORI DI BELO

ABRAMO E GLI ADORATORI DI BELO.

Seguendo le storie interrotte, dipinse Benozzo in questo quadro Nino re di Babilonia, il quale comanda con pubblico editto che chiunque fosse entrato nel tempio ove egli aveva posto la statua di suo padre, e avesse adorato il simulacro di Belo, avrebbe avuto condono di qualunque misfatto.

A sinistra è il Re seduto, fra i suoi consiglieri o ministri, che condona la pena a due colpevoli inginocchiati e accompagnati da alcuni soldati; in fondo, un giovane atterrato il quale sta per esser colpito da un compagno cui un altro si unisce per minacciarlo col ferro sollevato; e sul primo piano, due fanciulli che si accapigliano fra loro: tutti episodi posti dal pittore, scrive il Rosini, a denotare come la speranza dell' impunità renda più facili gli eccessi e i delitti. Ma più nel vero è il Totti quando narra, che « essendo Abramo moltiplicato in famiglia e grandezza d' armenti, non capendo la terra li pastori, come vedete in questo quadro, tra di loro cominciorno a venire insieme in contesa. Per la qual cosa il savio Abram chiamato a sè Lot gli esplicò l' animo suo con dire, che per fuggire i disordini et inconvenienti de' loro pastori [bisognava] segregarsi e cercare meglior paese. »[1] I due putti in avanti quindi non starebbero che a rappresentare allegoricamente il poco buon accordo che regnava fra la gente di Abramo.

[1] Totti, loc. cit., c. 194.

Nel centro, dentro un tempietto aperto, sostenuto da svelte ed esili colonne, è la statua di Belo con lo scettro nella destra,

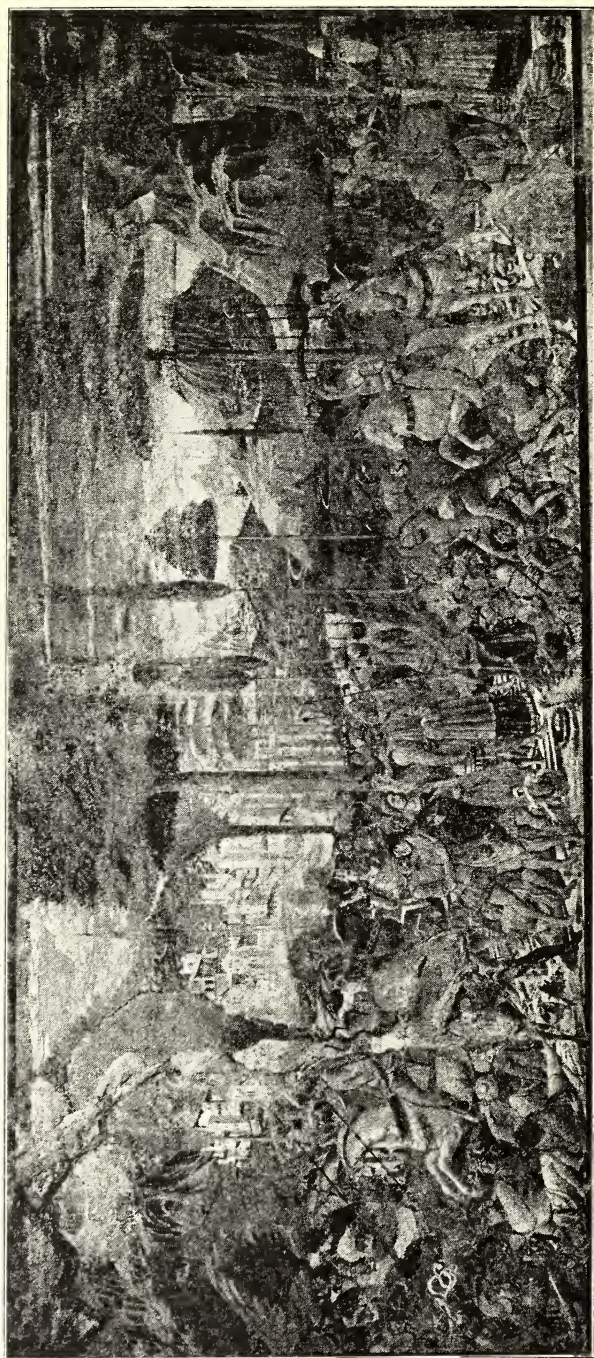
e con la palla nella sinistra. Ai piedi, vari personaggi inginocchiati stanno in adorazione per sfuggire le pene cui erano incorsi. A destra dell'affresco è ritratto il patriarca, che per essersi ricusato di adorare il falso Dio, è posto in un rogo ardente, da cui esce illeso, con molta meraviglia e stupore del sacerdote di Belo che è lì appresso, il quale par non creda agli occhi suoi. Accanto, il Signore appare ad Abramo e gli ordina di lasciare la Caldea per recarsi a Canaan.

È questa una delle pitture meglio conservate che rimangano nel nostro Camposanto, e tranne la parte sinistra, ov' è caduto l'intonaco, e l'abito di Abramo ridipinto, il cielo, l'architettura del fondo e le altre figure serbano, leggermente indebolita, l'intonazione e il colore originale.

ABRAMO E LOT IN EGITTO.

Scrive il Rosini che la maniera con cui sono esposte le diverse storie in questo quadro, è un po' imbarazzata; e suppone perciò che la ristrettezza dello spazio non abbia permesso al pittore di rappresentare tre diversi fatti seguíti in luoghi tanto lontani fra loro, con quella convenienza che si richiedeva; ma deplorando invece lo stato in cui è ridotto l'affresco, noi non possiamo non ammirare alcuni episodi genialmente riprodotti, e lo studio coscienzioso e vero de' cavalli su cui stanno Abramo, Sara sua moglie e Lot suo nipote nell'atto di partire per la nuova sede, accompagnati dai servi e dagli armenti. La numerosa cavalcata, in cui primeggia la nobile figura del patriarca, si avvia alla città di Canaan, che stacca sul fondo montuoso, circondata da mura merlate e ricca di torri. Intanto il Signore apparisce di nuovo ad Abramo per rinnovargli la promessa che lo farà capo di un gran popolo, e che tutte le nazioni della terra saranno in lui benedette: ed egli, inginocchiato, con le mani giunte, ascolta le divine parole, mentre a destra si svolge l'episodio della rissa fra i servi di Abramo e quelli di Lot, che fu causa della loro divisione.

BENOZZO GOZZOLI

ABRAMO E LOT IN EGITTO

BENOZZO GOZZOLI.

ABRAMO VITTORIOSO.

ABRAMO VITTORIOSO.

Ma ben presto Abramo dovendo soccorrere suo nipote fatto prigioniero dal re degli Assiri, contro il quale si erano ribellati i Principi di Sodoma e di Gomorra, armò più di trecento servi, sorprese il nemico mentre era in preda al sonno, e, vittorioso, liberò Lot, la moglie e tutti i suoi. Quindi si recò alla presenza del gran sacerdote Melchisedec per offrire al Signore le decime della preda.

Nella prima parte dell' affresco il pittore ha rappresentato il combattimento fra il re degli Assiri e i Principi ribelli; nel centro, sotto un albero, i prigionieri; nel secondo scompartimento, Abramo che ordina la strage dei nemici immersi nel sonno; e nell' estremità destra del dipinto, l' offerta al sacerdote.

Non mancano scene varie di movimento e di vita; pieni di dolorosa espressione i volti dei soldati sconfitti, che cercano farsi riparo con le mani e con gli scudi all' infierire dei nemici; animati da spirito guerresco gli assalitori, violenti nell'attaccare e nel combattere; ma se belle sono alcune figure di soldati a cavallo, e naturali i vari atteggiamenti degli uomini caduti in terra, egual perizia non si riscontra in alcune figure disegnate in iscorcio e riprodotte con poca arte. Scrive il Rosini che il campo non è molto felice; ma il cielo è senza ritocchi, e la prospettiva ragionevolmente degradata.

PARTENZA DI AGAR DA ABRAMO.

Sara presenta al marito la bella schiava Agar, che in aspetto umile e con le braccia al seno sta timida dinanzi a lui. Più in là invece Sara si duole con Abramo della superbia di Agar; di che addolorato e sorpreso egli (e il pittore ben ha rappresentata la scena) dà la schiava in mano alla moglie perchè la punisca; e a lato, più in basso, Agar discinta e coi capelli disciolti, ma col volto troppo esageratamente contorto così da divenir volgare, si lamenta e tenta invano schivare le battiture della padrona.

Fuggita per questi mali trattamenti, Agar durante il viaggio, essendole mancato il cibo, si raccomanda al Signore: ed ecco un Angelo che le impone di tornare sui suoi passi e umiliarsi alla padrona. Poco appresso si presentano ad Abramo i tre Angeli in abito di viandanti ch' egli ospita con infinite cortesie offrendo loro ristoro; e mentre seduti a mensa sotto la tenda, annunziano ad Abramo che in capo ad un anno avrebbe avuto da Sara un figlio, Sara che stava in ascolto, sorride incredula alla notizia; ma uno dei giovani le dice, rivelandosi, che nulla è difficile a Dio. Quindi i tre Angeli si accommiatano dal patriarca.

Non buone sono le condizioni di tutto l' affresco: in alcune parti è caduto il colore, in altre la mano del restauratore ha contribuito ad accrescere il danno delle figure: così dei tre Angeli, due soli rimangono intatti, ma le teste son rifatte dal Rondinosi e le vesti ridipinte. Dietro ad Abramo, a sinistra del quadro, sono due bellissime figure, una delle quali, la prima

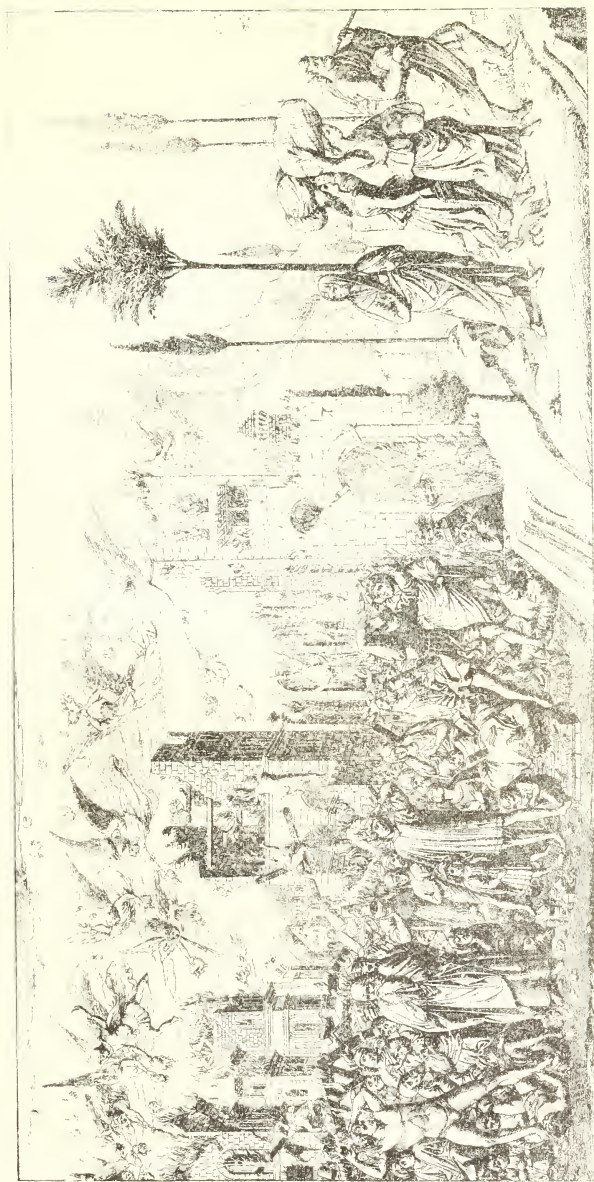
BENOZZO GOZZOLI

PARTENZA DI AGAR DA ABRAMO

rasente alla cornice, tiene con la destra distesa i guanti bianchi; e bellissima è sempre la figura del patriarca nei diversi momenti delle varie scene. Ridipinte son le teste degli Angeli seduti a mensa, e il cielo è restaurato, come anche le vesti azzurre di Abramo.

L' INCENDIO DI SODOMA.

Giunti gli Angeli a Sodoma, Lot, che gli aveva ospitati, fu con la moglie e le figlie accompagnato fuori della città, ed ebbero appena il tempo d'uscire che una violenta pioggia di fuoco cadde su Sodoma, facendo terribile strage degli abitanti. Ma il Signore aveva ordinato che nessuno potesse riguardare il terribile incendio, quando la moglie di Lot al rumor delle folgori non seppe vincere la tentazione, e voltatasi fu convertita, come narra la storia, in statua di sale.

Notevole è la pittura per l' importanza del soggetto svolto e per l'animazione di alcuni episodi; ma fanno strano contrasto con la terribilità che dovrebbe aver la scena, molte figure riprodotte in atteggiamenti troppo fermi, quasi aspettassero con rassegnazione la punizione celeste: e tutta la composizione non riproduce con verità il fuggi fuggi del popolo al cader delle fiamme e alla distruzione delle case. Un uomo tutto nudo, a sinistra, scorrettamente disegnato, mostra nella contrazione del volto e nell' atteggiamento della figura il dolore e la disperazione: ma l'altro, quasi nel centro, che copre col mantello un bambino, forse il figlio, si limita ad alzare il braccio sulla testa e a contorcere il viso; un altro fugge coprendosi il capo su cui cadono le fiamme e insieme pezzi di colonne infrante. Nell' indietro v'è qualche episodio meglio riprodotto: donne con bambini in collo che si raccomandano rivolgendo le mani e gli occhi al cielo, o in preda alla disperazione stringono al seno per l'ultima volta i loro cari. Ma bella, severa, piena di dignità, è la figura del vecchio patriarca, che nel mezzo della scena abbassa il capo, tiene le mani giunte e invoca dal Signore pietà per gli infelici; e ricche di movimento son le figure degli Angeli, in alto, sul

BENOZZO GOZZOLI

INCENDIO DI SODOMA

cielo rossiccio, che attizzano con variati e pronti e vivaci atteggiamenti il fuoco alla città, dal fuoco stesso già in molta parte distrutta. Il Rosini dice che il gruppo di Lot e delle figlie è sempre stato ammirato con stupore: « sono esse ben panneggiate,

e veramente camminano. La moglie di Lot, convertita in statua per la curiosità, sembra copiata da una statua antica. » Ed è vero; ma se le altre figure sono da ammirarsi, quella di Lot è esageratamente mossa e volgare negli abiti e nell' atteggiamento.

IL SACRIFIZIO DI ABRAMO.

Vari episodi sono rappresentati in questo quadro: e prima quando Sara nel vedere il figlio suo, Isacco, e quello di Agar, Ismaele, fra loro accapigliati, esorta Abramo ad allontanare Agar. Sta il patriarca incerto e dubbioso sul da fare e alza gli occhi al cielo in atto di attender consiglio; e mentre Abramo sotto la tenda e Sara ed Agar più indietro si riposano, appare al patriarca il Signore il quale gli ordina di licenziare la schiava insieme al figliolo. Provvistala Abramo di pane ed acqua, la esorta a partire; e il pittore la rappresenta dietro alla tenda col figlio per mano e un fardello sulla testa che si mette in via. Più in alto il giovinetto Ismaele affranto dalla fatica e arso dalla sete si getta sfinito a piè di un albero, e l'afflitta madre con le mani giunte si raccomanda al cielo, quando le appare un Angelo che le addita una fontana ove il figlio potrà dissetarsi.

Il Signore poi ordina ad Abramo il sacrifizio d'Isacco, e il patriarca fatto allestire un asinello, caricate le legna e tutto quanto poteva bisognare, si reca sul monte, a piè del quale, dopo essersi ristorato, lascia i servi, e fatte prendere da Isacco le legna, ne sale la cima. Già è pronto l'altare con le legna e sopra queste Isacco legato: ma mentre stava per far cadere il ferro su di lui un Angelo dal cielo ferma il braccio paterno, e Abramo visto tra i pruni un capro lo offre in olocausto al Signore in vece del figlio.

Nonostante gli elogi del Rosini, non può questo quadro andare fra i migliori di Benozzo: caduto in molte parti l'intonaco, ridipinte le vesti, il cielo e la campagna, ben poco rimane d'originale, e quel che resta è oggi ridotto in misere condizioni.

BENOZZO GOZZOLI

IL SACRIFIZIO D'ABRAMO

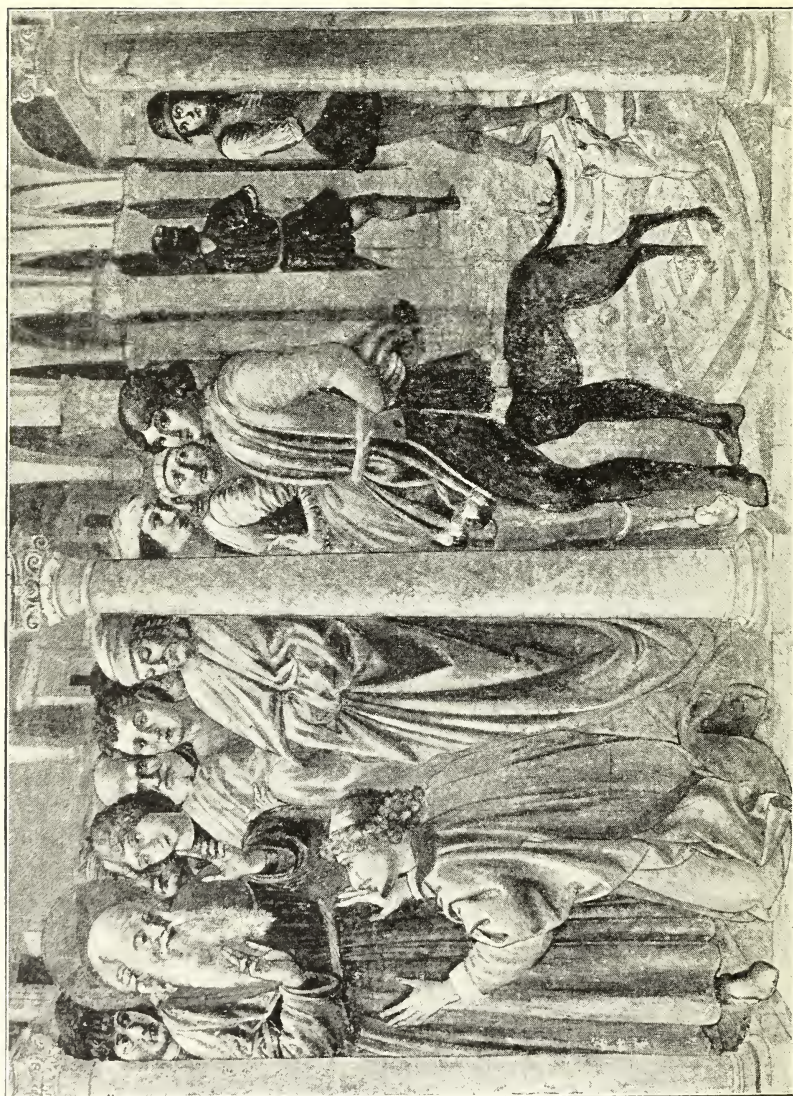
Scrive il Vasari che « sebbene non aveva Benozzo molto singular disegno nelle figure, dimostrò nondimeno l' arte efficacemente nel Sacrifizio d' Isaac, per avere situato in iscorto un asino per tal maniera, che si volta per ogni banda; il che è tenuto cosa bellissima. »[1] Ma le figure in generale mancano d' espressione, e la stessa scena del sacrifizio, che avrebbe dato modo all' artista di mostrare tutta l' abilità sua, è fredda, insignificante, e quasi priva d' interesse.

[1] Vasari, ediz. citata, vol. III, pag. 48.

LE NOZZE DI REBECCA.

Desideroso Abramo di dare una compagna al figlio suo, chiama a sè Eliezer, il più vecchio e fidato de' suoi servi, e sotto un portico, in presenza dei suoi famigliari, gli ordina di recarsi in Mesopotamia per ricercare una moglie ad Isacco; e preparati i cammelli e i doni intraprende Eliezer il viaggio.

Arrivato ad una fontana fuori della città, all'ora in cui le donne solevano recarvisi per attinger l'acqua, il buon servo pregò il Signore di mostrargli la fidanzata d'Isacco in quella che avrebbe offerto da bere a lui non solo ma ai suoi cammelli. Una bellissima giovinetta venne per la prima, ed egli, chiesto di bere, all'anfora di lei si dissetò. Eliezer le offrì allora i ricchi doni che aveva seco portati e accolto dal fratello di lei, Labano, stabilì di far ritorno ad Abramo; e la numerosa cavalcata si svolge fra i montuosi sentieri del fondo. A destra dell'affresco è rappresentato il vecchio patriarca che accoglie con tenerissimo atto Rebecca, mentre il figlio si compiace nell'ammirazione della sposa; e più indietro il banchetto nuziale.

BENOZZO GOZZOLI

LE NOZZE DI REBECCA

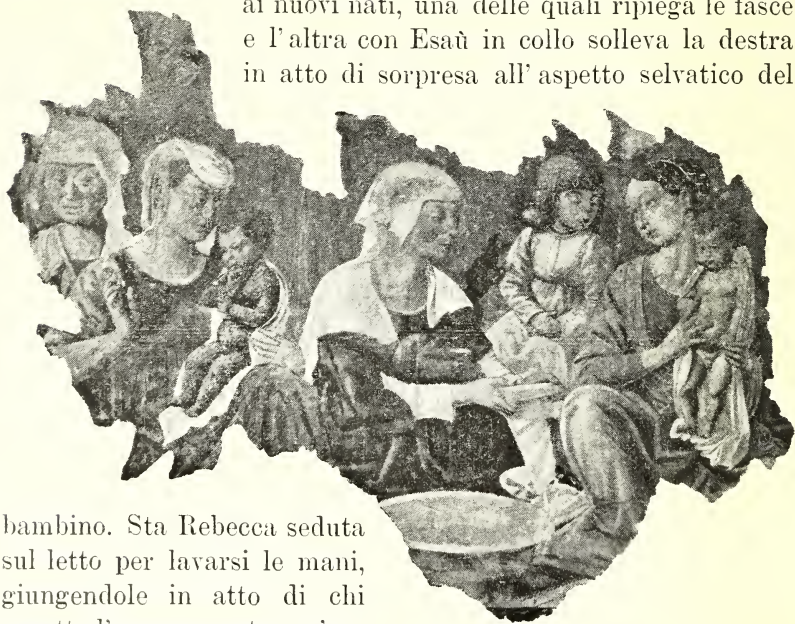
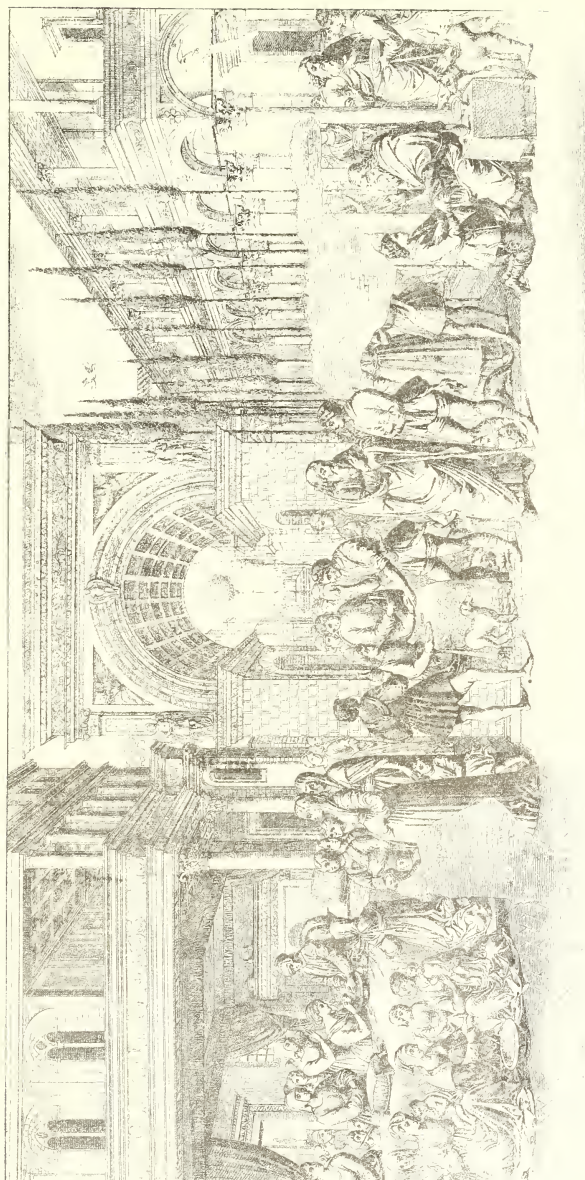
BENOZZO GOZZOLI.

LE NOZZE DI REBECCA.

Questa è veramente fra le migliori pitture lavorate da Benozzo nel Camposanto pisano per la buona disposizione dei gruppi e la chiara esposizione del soggetto. La scena rappresentante Abramo che ordina a Eliezer di recarsi a cercare la sposa per il figlio è espressa con molta evidenza, e fra le figure che circondano il patriarca si nota quella elegantissima di un paggio con la sinistra al fianco, nella destra il mantello piegato, e che ha dietro di sè un cane levriero.

Piena di grazia è la figura di Rachele che sostiene l'anfora inclinandola dolcemente affinchè Eliezer possa meglio ber l'acqua; e naturale è il movimento di lui inginocchiato, sebbene la sua figura sia troppo grande in rapporto di tutte le altre. Il fondo è simpatico e d'intonazione finissima, e le figurine della cavalcata che fa ritorno ad Abramo sono disegnate con molto spirito e con straordinaria facilità. La scena del banchetto è la più scadente, o meglio diremo appare tale, anche per le cattive condizioni della pittura, essendo ridipinte le vesti di Abramo che riceve la sposa e in qualche punto caduto l'intonaco; ma le figure sedute non conservano sempre la naturale proporzione. Scrive il Rosini che « ad alcuno è sembrata questa pittura troppo ricca nelle parti minute, sicchè alcune volte potrebbe parer trito.... » ma non crediamo invero sia proprio in questo quadro che possa farsi simile appunto al nostro artista.

NASCITA DI GIACOBBE ED ESAÙ.

Il pittore ha espresso con naturale evidenza le cure cui è fatta segno Rebecca partoriente, e l'affaccendarsi delle donne attorno ai nuovi nati, una delle quali ripiega le fasce e l'altra con Esaù in collo solleva la destra in atto di sorpresa all'aspetto selvatico del

bambino. Sta Rebecca seduta sul letto per lavarsi le mani, giungendole in atto di chi aspetta l'acqua, mentre un'ancella la versa nel bacile; attorno a lei sono raccolte altre donne; in fondo alla camera, forse un po' troppo affollata, alcuni bimbi si affacciano alla porta curiosi, e di fianco, alcune giovinette visitano la puerpera. Appresso è rappresentata la storia di Esaù che tornando da caccia affaticato trova il fratello con la scodella di lenti e la scambia con la primogenitura. Isacco poi sentendosi già vecchio chiama a sè Esaù e gli ordina di andare a

Lasinio inc

BENOZZO GOZZOLI

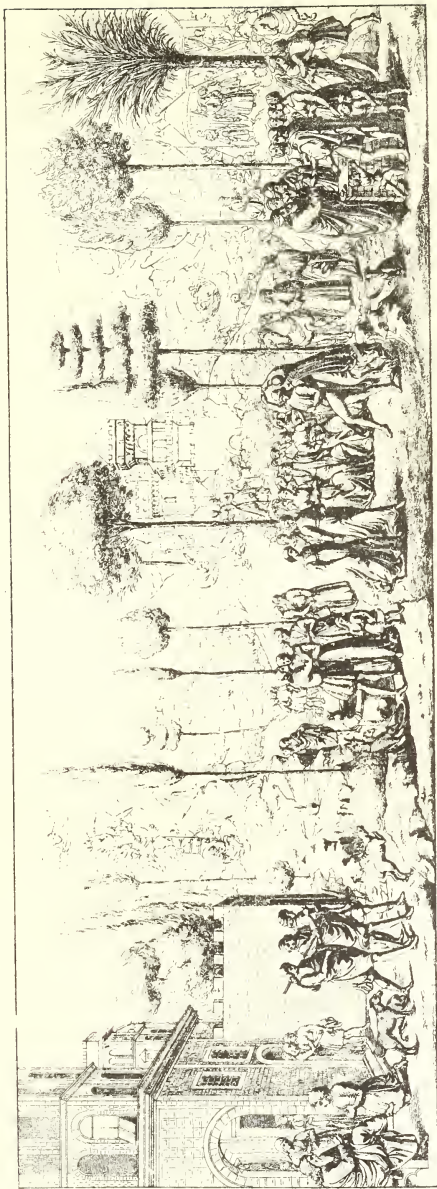
NASCITA DI GIACOBBE E DI ESAU

caccia e di recargli la selvaggina promettendogli in compenso la sua benedizione; ma Rebecca chiamato a sè Giacobbe gli suggerisce il mezzo di mettersi al posto del fratello, e Isacco infatti, così ingannato, stende le mani sul capo di Giacobbe, che lì presso, con le braccia ricoperte di pelle di capra, in ginocchio dinanzi al genitore è benedetto da lui. Finalmente tornato Esaù presenta anch' egli il cibo al padre, ma entrambi rimangono sorpresi dell' inganno di cui furono vittime, come chiaramente lo dimostra nella pittura l' atteggiamento del volto del vecchio patriarca.

Tutta questa parte dell' affresco è in pessimo stato di conservazione, per esser caduto l' intonaco, rifatte alcune figure e ripassate le vesti; ov' è ancora il colore originale si mostra così affievolito e quasi sperso che non siamo più in grado di giudicare della abilità spiegata dal pittore in questo quadro, sebbene il Rosini ci dica che quanto rimane d' intatto, mostra ch' esso era uno dei più belli di Benozzo.

LE NOZZE DI GIACOBBE.

Sono rappresentati in questo affresco tutti i fatti relativi alla vita di Giacobbe; quando cioè, accomiatandosi dal padre per andare da Labano in Mesopotamia, genuflesso riceve la benedizione, e la madre, più indietro, sulla soglia della casa lo abbraccia teneramente al momento di separarsi. S'incammina egli coi servi, finchè giunto a un punto più alto della via scoscesa si arresta per la fatica e si addormenta. Vede allora in sogno la scala che con la sua cima toccava il cielo; gli Angeli che vi salivano e scendevano, e il Signore che dall'alto gli rinnovava la promessa fatta già ad Abramo e ad Isacco assicurandolo in pari tempo che mai l'avrebbe abbandonato. Destatosi quindi e ripreso il cammino, dopo lungo viaggio eccolo al pozzo di Harem ove con Rachele figlia di Labano scambia amorevoli amplessi: poco più indietro, a sinistra, è rappresentata l'accoglienza di Labano che gli promette Rachele in sposa.

Il gruppo centrale, ove per festeggiare le nozze sono rappresentate giovani che danzano alla presenza di alcuni spettatori

BENOZZO GOZZOLI

LE NOZZE DI GIACOBBE

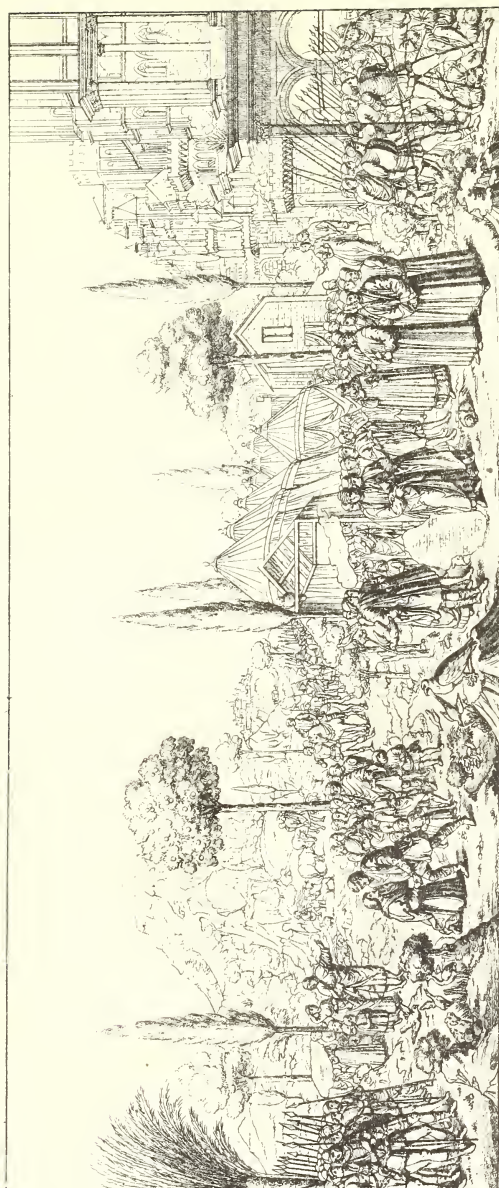
seduti e di altri che suonano vari strumenti, è reso con molta grazia e si può ascrivere fra le migliori composizioni di Benozzo; così le due figurine che con le mani unite se le passano sopra la testa, ballando nel centro, son così bene riprodotte negli atteggiamenti delle persone flessuose e nell'andamento delle vesti svolazzanti, che il motivo originale e felicemente reso è a ragione uno dei più lodati e ammirati del pittore fiorentino. Espresse infine l'artista quando il Signore appare a Giacobbe e gli ordina di partire, e quando Giacobbe lotta con l'Angelo.

Non molti i restauri, ma debole e svanito è il colore in tutto l'affresco.

INCONTRO DI GIACOBBE CON ESAÙ E RATTO DI DINA.

Dubbioso Giacobbe per il fratello, seppe durante il viaggio che gli veniva incontro come nemico con quattrocento armati, alla qual nuova sbigottitosi mandò a lui, per placarlo, doni e messaggeri. Ma non appena lo scorse da lontano gli andò incontro e gli s' inchinò sette volte, ed Esaù, commosso a quella vista, lo serrò strettamente alle braccia, piangendo. Giacobbe offrì allora altri doni, e i fratelli si separarono riconciliati.

Segue più in dietro il fatto di Dina, la figlia di Giacobbe, rapita da Sichem figlio d' Hemor, che le sussurra all' orecchio dolci parole, come mostra il pittore; il quale, sul primo piano, volle rappresentato il Re che viene a chiedere in isposa la fanciulla per il figlio suo. E poichè i figli di Giacobbe, attorno a lui raccolti, risposero che gliel' avrebbero data solo se si fossero circoncisi, il Re e i suoi consiglieri promisero assoggettarsi al patto; ma due giorni dopo, Simeone e Levi, fratelli della fanciulla, per vendicarne l' onore, si armarono con tutti i loro, ed entrando nella città uccisero il re Hemor, il rapitore e il popolo.

Vuolsi che fra i personaggi di questo quadro siano alcuni ritratti d' uomini « di riguardo » come scrive il Totti « tra li quali è Lorenzo il Magnifico de' Medici posto accanto di quel grassotto detto il *Poccioso,* huomo faceto, et di belle e libere maniere, l' offitio del quale, nella guerra di Pisa, era di dar bere alle donne combattente per difesa della città.... Acciò adunque più volentieri queste s' affrettassero in quel lavoro posero alla loro servitù quell' huomo faceto, il quale gli somministrasse da bere. » Ma è da deplorare che le condizioni di tutto l' affresco siano tanto disgraziate da non permetterci di apprezzarne la bellezza, essendo in alcune parti caduto l' intonaco e troppo restaurato il cielo.

Lasinio inc.

BENOZZO GOZZOLI

INCONTRO DI GIACOBBE CON ESAÙ E RATTO DI DINA

Pietro di Puccio.

L'INCORONAZIONE DELLA VERGINE.

A interrompere la serie delle pitture di Benozzo, viene questa Incoronazione, dipinta, come abbiam già detto, da Pietro di Puccio.

Nel centro, Cristo con le braccia distese e la corona in mano sta in atto di posarla sulla testa della Vergine, che umilmente gli si inchina dinanzi. Dietro, un tempio ricchissimo di gotica architettura, con pinnacoli e tabernacoletti ricchi di statue, e la cupola in fondo, sorgente nell' azzurro del cielo; attorno, gruppi d'Angeli con variati strumenti, o in atto di cantare, inneggiano alla gloria del Signore. Ai piedi del trono, ove stanno seduti Cristo e la Vergine, è un uomo sdraiato tutto nudo di cui non restano che le estremità inferiori.

La finta cornice è interrotta da formelle in cui appare un Santo o un Apostolo, a mezza figura, come affacciato, avente nelle mani un cartello su cui son motti latini tolti dalle Sacre Scritture; e in basso, è rappresentato Adamo, come si legge sotto, che tiene con la sinistra una scritta della quale oggi non rimangono che questi versi:

. . . .

MATRE D'OGNI CONCORDIA
NE LA QUAL INCARNÒ 'L VERBO VERACE,
IMPERATRICE, DÀNNE BENE E PACE.

Sotto l' affresco era un' altra iscrizione della quale pure non rimane che questo frammento:

. . . . EGREGII ET CIRCUMSPECTI VIRI DOMINI PARASONI GRASSI OPERARII OPERE SANCTE MAIORIS . . . .[1]

Di questa pittura non si vede che la sottostante preparazione in rosso, essendo caduto l' intonaco dalla metà in giù, per effetto dell' umidità che penetrava dalla cappella del Barbaresco, come abbiam già accennato in principio; e la caduta dell' intonaco mostra un pentimento del pittore che aveva prima segnato il contorno delle due figure di Cristo e della Vergine più in alto: e di questo primo disegno rimane ancora parte della testa del Cristo e una mano della Vergine portata al seno.

Si procedè perciò al restauro della cappella .... *perchè l' aque guastorno le dipinture .... e fu finito di chonciare a dì XX di maggio .... la quale chonciò m° Alberto lombardo.* Si spesero per il restauro lire 73, soldi 6 e denari 4; e nel conto si legge scritto di mano dell' Operaio: *de le spese fatte in de la chappella n' à paghata madonna Jachopa donna che fu di Giovanni Barbarescho lire quaranta, e ll' Opera n' à paghato lire trentatre, soldi sei, denari quattro, posti a uscita di denari.*[2]

Non sappiamo l' epoca precisa nella quale si ebbe a deplorare il danno della perdita di questa pittura di Puccio. Il Totti nel suo dialogo manoscritto (1593) accenna all' affresco senza però entrare in particolari; il Titi nella sua guida di Pisa (1751) non parla di questa Incoronazione; e il Da Morrona (1798) scrive: « l' Incoronazione della Madonna è commendato lavoro di Taddeo Bartoli in gran parte distrutto. »[3]

---

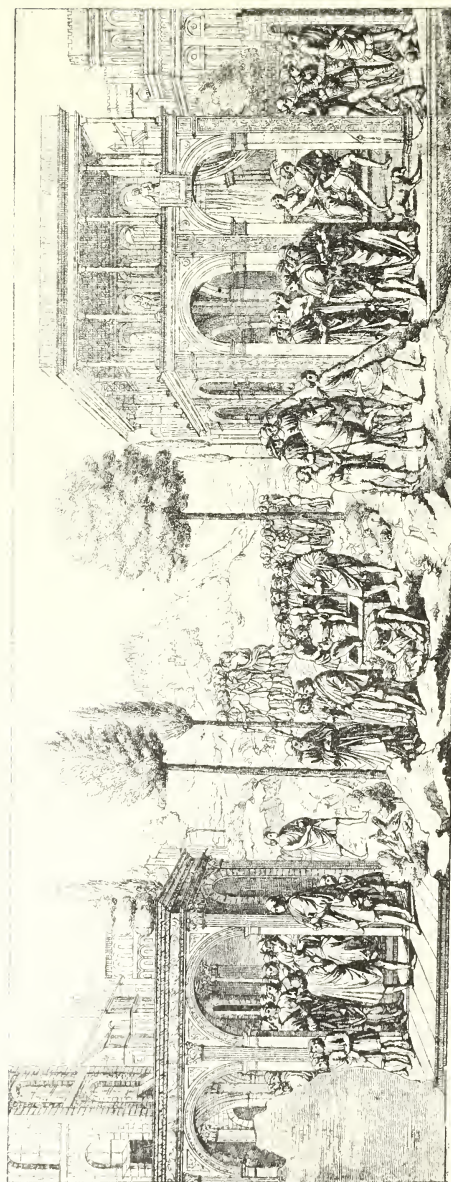
[1] Il Ciampi (loc. cit., pag. 98, nota *a*) così la riporta per intiero: *Hoc opus factum est tempore egregii et discreti viri Domini Parasoni Grassi honorabilis pisane civitatis operarii Opere S. Marie Majoris.*

[2] Arch. del Capitolo, filza *D.* Ricordanze, c. 12.

[3] *Compendio di Pisa illustrata,* 1798.

Benozzo Gozzoli.

Sotto l'affresco di Pietro di Puccio, a sinistra, rimane un gruppo di Apostoli e di Santi che il Rosini, nonostante i caratteri evidenti della pittura, vuole assolutamente di Taddeo Bartoli. Stanno essi genuflessi coi simboli in mano, e nell'aureola, un tempo dorata, portavano scritto il nome; così almeno dice il Totti, che lesse: san Domenico, san Francesco e san Torpè. Gli altri sono: san Pietro, san Giovanni Battista, san Giovanni Evangelista, e san Ranieri. Mal ridotti dai restauri, ben poco del loro carattere originale appare in essi: ma in quelle teste deturpate si dimostra sempre la mano di Benozzo, così che non sappiamo come possano essere stati attribuiti a diverso artefice.

Gli altri che ornavano la parete opposta, a destra della porta, sono oggi totalmente perduti.

BENOZZO GOZZOLI

L'INNOCENZA DI GIUSEPPE

LE STORIE DEL VECCHIO TESTAMENTO.

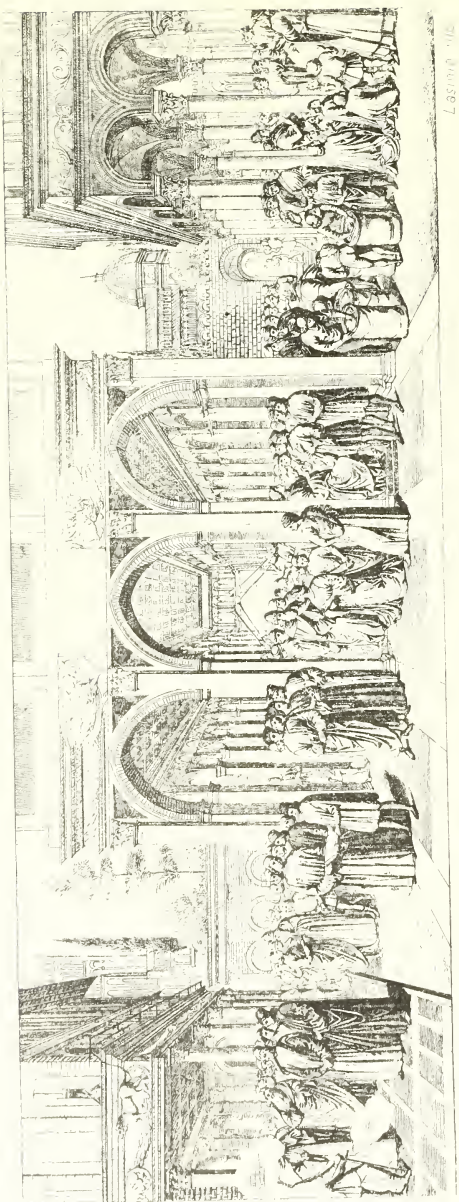
(CONTINUAZIONE.)

L'INNOCENZA DI GIUSEPPE.

Seguendo Benozzo le scene dei fatti del vecchio Testamento, rappresentò nei due seguenti affreschi la storia di Giuseppe. E prima, quando giovinetto spiega i sogni ai fratelli, poi, quando si fa loro accusatore al padre, quindi, allorchè i fratelli fecero disegno di ucciderlo; e postolo invece in una vecchia cisterna lo vendettero per trenta denari d'argento agli Ismaeliti. Segue

come scannarono l'agnello e tinsero col sangue gli abiti di Giuseppe e come, mostrandoli a Giacobbe, gli fecero credere che una bestia feroce lo avesse divorato. Intanto gli Ismaeliti vendono Giuseppe a Putifarre, e la moglie, invaghitasi del giovinetto, tenta di ridurlo alle sue voglie. Per sfuggire alle insistenze di lei, Giuseppe lascia nelle sue mani il mantello, ed è quindi imprigionato.

Simpatica è l'intonazione di tutto l'affresco nel quale i vari episodi si succedono rapidamente, sebbene le sue condizioni non possano dirsi del tutto buone: gli alberi, il cielo e alcune parti delle fabbriche sono restaurati, e nel punto ove Giuseppe spiega il sogno ai fratelli l'intonaco è caduto. Ma l'artista ha bene espressa la sorpresa dei fratelli nel sentirsi accusati da lui; l'accordo pattuito fra loro per vendicarsene; quando essi ne contrattano la vendita coi mercanti ismaeliti, e allorchè uno di loro mostra al padre afflitto la veste intrisa di sangue. Naturale e ben reso è il movimento e lo scorcio del giovine che scanna l'agnello per macchiare gli abiti di Giuseppe.

Caratteristica la scena con la moglie di Putifarre rappresentata discinta e seduta sul letto in atto di trattenere il giovine fuggente.

BENOZZO GOZZOLI

GIUSEPPE RICONOSCIUTO DAI FRATELLI

GIUSEPPE RICONOSCIUTO DAI FRATELLI.

A sinistra di questo secondo affresco, il re Faraone racconta ai suoi consiglieri ed ai savi il sogno: quindi Giuseppe che lo spiega, e il Re che colpito dalla saggezza e dai consigli del giovine lo veste di ricchi abiti, gli pone in dito il suo anello, e dandogli la suprema potestà lo nomina suo ministro, mentre le trombe, più indietro, squillano annunziando al popolo il lieto avvenimento. Giacobbe poi manda i figli presso il re Faraone per rifornirsi di grano, i quali sono ricevuti dal ministro del Re, da essi non riconosciuto pel loro fratello, sebbene egli subito riconosca loro.

Però Giuseppe, trattandoli assai bruscamente, volle che portassero a lui il fratello più piccolo rimasto presso il padre, e per assicurarsi l'esecuzione della volontà sua ritenne uno di loro in ostaggio. Venne infatti Beniamino, e mentre si riempivano i sacchi di grano, fu posta in quello di lui una coppa d'argento. Si eran di poco allontanati dalla reggia quando dal maggiordomo furono richiamati e rimproverati di aver ricambiato tanto bene con tanta ingratitudine, avendo portato via la tazza dove soleva bere il ministro del Re. Ai dinieghi e alle proteste dei fratelli fa contrasto l'evidenza del fatto, e nel sacco di Beniamino si trova la coppa involata. Segue sotto un portico, a destra, il riconoscimento di Giuseppe coi fratelli.

Sebbene il restauratore non abbia risparmiato quest' affresco, specie nella parte inferiore e in tutta la sua lunghezza, ove ha ridipinto le vesti delle varie figure, le teste sono intatte, e se anche le memorie non ce lo attestano, molti dovevano essere i ritratti qui dal pittore effigiati. Di fianco, a destra, del re Faraone, che sotto il ricchissimo portico pone in dito l'anello

a Giuseppe, è un gruppo di uomini dai volti così pieni di carattere e di espressione e così vivi nella semplicità delle linee che si possono ritenere come i meglio disegnati da Benozzo in Camposanto, per evidenza, per dignità, e naturalezza.

Vivace è la scena del ritrovamento della coppa, in cui il piccolo Beniamino mostra il volto tra sorpreso e afflitto, e l'uomo che l'ha trovata alza la testa, guardandolo in atto di rimprovero. Ricca e quale si addiceva alla reggia di Faraone è l'architettura, e nel centro, in alto, due Angeli, librati nell'aria, sorreggono una grande cartella su cui si leggono i seguenti versi in elogio del pittore:

QUID SPECTAS VOLUCRES, PISCES, ET MONSTRA FERARUM,
ET VIRIDES SYLVAS ÆTHEREASQUE DOMOS?
ET PUEROS IUVENES, MATRES, CANOSQUE PARENTES?
QUEIS SEMPER VIVUM SPIRAT IN ORE DECUS.
NON HÆC TAM VARIIS FINXIT SIMULACRA FIGURIS
NATURA, INGENIO FŒTIBUS APTA SUO.
EST OPUS ARTIFICIS; PINXIT VIVA ORA BENOZZUS:
O SUPERI, VIVOS FUNDITE IN ORA SONOS. [1]

Poco distante da questa iscrizione, sul pavimento, è il sepolcro che i Pisani donarono a Benozzo nel 1478, sul quale si legge: HIC TUMULUS EST BENOTII FLORENTINI, QUI PROXIME HAS DEPINXIT HISTORIAS. HUNC SIBI PISANORUM DONAVIT HUMANITAS. A. S. MCCCCLXXVIII.

---

[1] Il Grassi, riportandola dalla *Guida di Pisa*, pubblicata dal Serri nel 1833, dà la seguente traduzione in versi:

A che le fere, i pesci, e i pinti augelli,
L' alte case tu guardi e gli arboscelli?
A che le madri, i vecchi, e i giovanetti,
Che spiran verità nei varj aspetti?
Non mai di forme tante e sì diverse
A noi l' esempio la natura offerse,
Che adatto e grande ha nel produr l' ingegno;
Opra è questa d' artefice ben degno.
A tutto diè Benozzo e moto e vita:
Deh, Numi, ancor ne sia la voce udita!

LE STORIE DI MOISÈ.

Scrive il Rosini: « Nei sei scompartimenti che seguono aveva Benozzo espresso tutte le opere meravigliose di Mosè. Ma due sono periti affatto; uno ove rappresentavasi il fatto di Datan ed Abiron, che gelosi di Aronne osarono offrire gl' incensi nel tabernacolo, e furono subbissati colle loro tende ed effetti preziosi; il secondo, ove mostravasi fra le altre storie la morte di Aronne, con Mosè che compone in pace le sue ossa, frammento ch' è rimasto intatto, e che appare di una grazia mirabile. » [1]

Le quattro storie ancor superstiti sono le seguenti.

[1] *Descrizione delle pitture del Camposanto,* pag. 175.

INFANZIA DI MOISÈ.

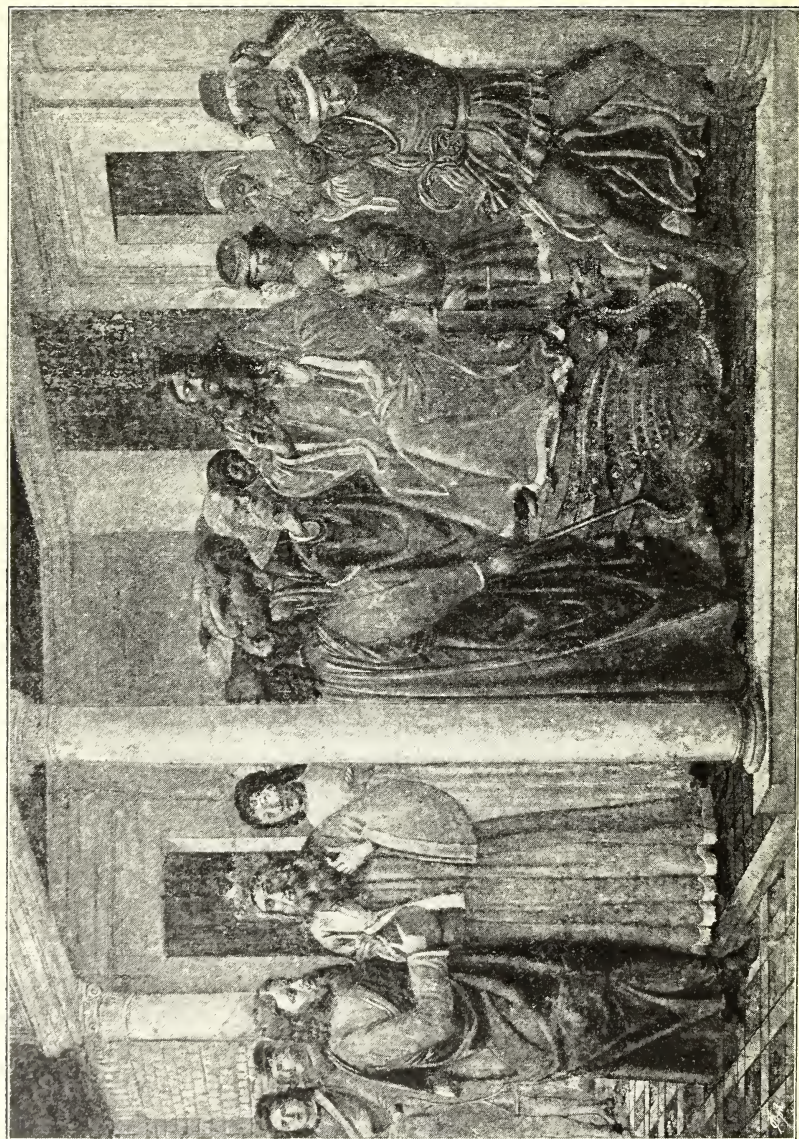
Moisè bambino, in braccio di Faraone circondato da' ministri e dai famigli, solleva dal capo del Re la corona e fa l'atto di volerla gettare a terra, su di che facendo gli Indovini tristi presagi e contristandosene lo stesso Re, si voleva senz'altro uccidere il fanciulletto; ma la figlia s'interpone e ottiene facilmente la grazia. Fece essa allora, volendo dimostrare l'innocenza dell'atto irriverente, recare dai servi due vasi, in uno dei quali erano alcune frutta, nell'altro carboni ardenti, e il piccolo Moisè mettendo la mano su questi, tolse i dubbi già sorti e fu salvo.

Fatto adulto, si presenta Moisè al Re per chiedergli la liberazione del suo popolo, e poichè Faraone sorpreso alla strana richiesta non vuole riconoscerne l'autorità, a mostrare il suo potere, Moisè percuote in terra la verga dalla quale scaturisce l'idra ferocissima che fa per avventarsi su uno dei cortigiani più prossimi al trono; il quale sbigottito, con le mani alzate, fugge precipitosamente così che sembra saltar fuori del quadro.

Tali gli episodi che sono esposti con bell'ordine in quest'affresco; e fra le persone di cui è ricca la pittura sono alcuni con-

BENOZZO GOZZOLI.

INFANZIA DI MOISÈ.

(Particolare.)

BENOZZO GOZZOLI.

INFANZIA E PRIMI PRODIGI DI MOISÈ.

(Particolare.)

siglieri di Faraone, diritti, sull' angolo della prima fabbrica, a sinistra, dal volto pieno di carattere e di verità, « tutte figure bellissime, » scrive giustamente il Rosini, « e rappresentate con molta varietà, una di faccia, cioè, che parmi la più bella, e che ha il volto pieno d' espressione, una di dietro, e una di profilo, che sta ascoltando quello che dagli altri due si ragiona. » [1]

[1] *Descrizione delle pitture del Camposanto,* pag. 177.

IL PASSAGGIO DEL MAR ROSSO.

Così poco rimane oggi di quest' affresco, che se non avessimo innanzi la stampa del Lasinio e la descrizione del Rosini appena ci sarebbe dato di giudicare del soggetto svolto nella pittura.

Riportiamo quindi quanto ne scrisse il Rosini aggiungendo però che oggi non restano che parte del fondo, l' esercito di Faraone sommerso, e un frammento della figura di Moisè.

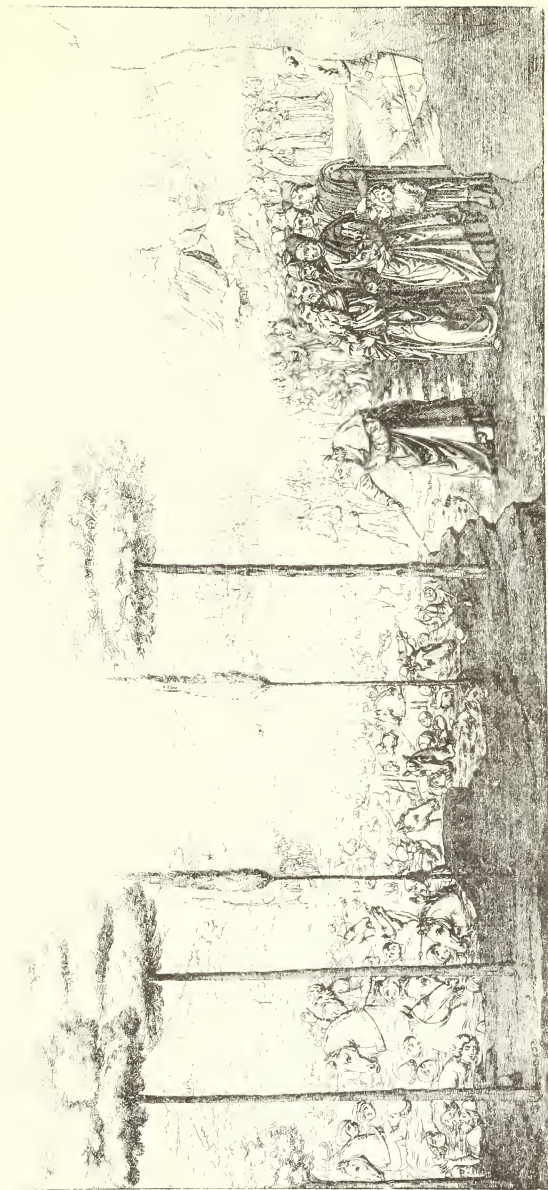
« Bel paese, bel cielo, belle colline, degradate meravigliosamente. Il volto di Faraone parmi non abbastanza espressivo, le teste dei cavalli e degli Egiziani sommersi son dipinte con molta scelta, e gran varietà: ma la maggior parte, e quelle in specie a basso, sono rifatte. Ridipinti, e assai male, sono anco quei soldati Ebrei presso all' albero di mezzo: composta e ben panneggiata è la figura di Mosè a sinistra, ma parmi che

» Quando il mar chiuse e ne fe' tomba altrui,

non conservi quella grandezza nella mossa che avrebbe dovuto. Assai superiore è la figura di Aronne, e ben panneggiate e nobili le altre de' principali Isdraeliti. Il gruppo delle donne, che si riposano co' lor bambini in braccio, o attaccati alle mammelle, è gentilissimo, e sparso di una grazia mirabile.

» Devota finalmente, maestosa, e piena di profondo raccoglimento è l' attitudine de' due Fratelli, e di tutto il popolo Ebreo, che innalzano il Cantico di rendimento di grazie al Signore per essere stati scampati da cotanto pericolo. » [1]

---

[1] *Descrizione delle pitture del Camposanto,* pag. 179.

BENOZZO GOZZOLI

IL PASSAGGIO DEL MAR ROSSO

Lasinio inc.

BENOZZO GOZZOLI

LE TAVOLE DELLA LEGGE

LE TAVOLE DELLA LEGGE.

Giudica il Rosini questo quadro inferiore agli antecedenti; ma tenuto conto dei numerosi restauri (quasi tutte le teste sono rifatte e il cielo è ripassato), non ci pare che si allontani molto dagli altri per valore artistico. V' hanno pur qui alcuni studi di teste magistralmente riprodotte e movimenti colti al vivo, con l'abituale pratica dell'artista; quindi non possiamo convenire con lo storico pisano quando afferma che « in generale questo quadro manca d'insieme, e il tutto non corrisponde al gruppo a sinistra. » [1]

Nel fondo, alcuni giovani con le pertiche in mano intenti a cercare l'acqua e a far pozzi; e poichè l'acqua è amara, Moisè battendo con la verga in terra, come ha espresso il pittore, la fa diventar dolce. Sul primo piano è il legislatore che prende commiato dal popolo per recarsi sul monte Sinai, e d'intorno gli stanno, con gli aspetti gravi e maestosi, i Capi delle tribù. In alto, il Signore, circondato e seguito da uno stuolo numeroso di cherubini, consegna a Moisè, genuflesso, le tavole della legge, e il popolo a piè del monte, fra il timore e lo splendore della celeste apparizione, mostra i vari sensi di meraviglia e di sorpresa. Bellissimi i diversi atteggiamenti delle figure, e pieno di espressione il movimento di quel fanciulletto che preso da paura sembra cercar aiuto e salvezza nelle braccia del fratello maggiore che lo tira a sè e lo solleva per rassicurarlo. A destra, il popolo in atto di adorare il vitello d'oro, mentre fanciulle danzano e giovinetti suonano, e Moisè, che appare fra le tende con le due tavole in mano, sconfortato ed afflitto mira così grande empietà.

---

[1] *Descrizione delle pitture del Camposanto,* pag. 182.

Nulla può dirsi rimanga del quadro ove erano rappresentati Cora, Datan ed Abiron, che gelosi di Aronne osarono offrire gli incensi nel tabernacolo, e furono sprofondati con le loro tende. Il cielo, gli alberi e le montagne, che si veggono tuttora, son ritoccati, e sotto l'intonaco caduto spuntano alcuni tratti segnati a semplice contorno, nonchè il disegno di soldati e di qualche attendamento.

BENOZZO GOZZOLI

LA VERGA D'ARONNE E IL SERPENTE DI BRONZO

LA VERGA D'ARONNE
E IL SERPENTE DI BRONZO.

I Capi delle diverse tribù recano a Moisè le loro verghe ch' ei ripone nell'Arca, per vedere quale fra tutte prima fiorisse affine di conferire al suo possessore il sacerdozio; e mentre egli sta in orazione spuntano i fiori da quella di Aronne, la quale Moisè mostra ai Capi delle tribù che la riguardano sorpresi.

Più indietro, in alto, i Capi stessi supplicano Moisè ed Aronne di salvare il popolo dai serpenti che ne fanno terribile strage; e mentre i due sommi sacerdoti sono inginocchiati per ottener la grazia dal Signore, egli appare e ordina loro di porre un serpente di bronzo su di un' asta, perchè chiunque fosse stato morso e si fosse recato a riguardarlo ne sarebbe guarito. E il pittore dimostra, nel primo piano, un ferito che fissa il serpente, e molto popolo attorno curioso che attende la grazia promessa.

In migliori condizioni del precedente, sebbene anche questo molto danneggiato dalle intemperie, è l' affresco or descritto; mentre è totalmente perduto il sottostante, che rappresentava la morte di Aronne, con Moisè che componeva in pace la salma, e quindi la morte dello stesso Moisè; così che nè con l' aiuto del Totti nè con quello del Rosini è possibile tentarne una descrizione anche approssimativa.

LA CADUTA DI GERICO E IL GIGANTE GOLIA.

Rappresenta la prima parte di questo quadro il passaggio dell'Arca santa attraverso il Giordano, e in fondo la presa di Gerico, ossia le mura della città assediata che cadono infrante al suono delle tube. Non però, come vuole il Rosini, coloro che stanno sul primo piano raccolgono i sassi delle mura che rovinano, ma piuttosto rappresentano i Capi di ciascuna tribù che per ordine di Giosuè prendono grandi pietre di mezzo al fiume, « le quali, » scrive il Totti, « egli ordinò che le portassino fino che le ponessero al primo alloggiamento, et altre dodici ne fece mettere in mezzo al fiume siccome vedete distintamente in questo quadro poste. » [1]

Eleganti son le figure de' giovani che raccolgono le pietre, giuste e ben rese negli scorci, naturali nei movimenti, e fra tutte bellissima è la prima a sinistra che pare venga fuori dal dipinto, tanto n' è riprodotta con evidenza l' azione. Nessun ritocco ha subíto questa parte dell' affresco, ma pur troppo oggi è tutto ridotto in misere condizioni.

Segue la storia di David e Golia, variata negli episodi ma non egualmente corretta nelle proporzioni e nei movimenti delle figure: quando David giovinetto per combattere il formidabile gigante non prende che cinque pietre e la sua fionda, e con questa ne scaglia una con tanta forza che il gigante, colpito alla fronte, stramazza a terra ucciso. Quando David corre a lui, e con la spada stessa che pendeva dal fianco a Golia gli tronca la testa e la porta a Saul che gli viene incontro su di una biga; e i Filistei che a tal vista si danno a precipitosa fuga, espressi, come dice il Rosini, con forza e verità.

---

[1] Totti, loc. cit., c. 237t.

BENOZZO GOZZOLI

LA CADUTA DI GERICO E IL GIGANTE GOLIA

L' INCONTRO DELLA REGINA SABA
COL RE SALOMONE.

Scrive il Totti, da cui togliamo la descrizione di questo ultimo affresco di Benozzo: « Ma passando a quest' altro di sotto, dov' è descritto il viaggio della regina Saba al re Sa-

lamone, si vede che ritrovandosi questo gran principe, Re di sì gran popolo, dai suoi sudditi amato, e signore di tanto paese, amico di tutte le potenze dell' Oriente et pieno di sapienza datagli da Dio, fabbricò perciò il gran tempio al gran Dio d' Israel; . . . . . et oltre a ciò, avendo fabbricato palazzi e giardini di meravigliosa grandezza et bellezza, era tanto il suo nome per tutto sparso, che questa Regina diliberò di voler vedere con li suoi proprii occhi et udire se la fama corrispondeva al vero, et apparecchiato presenti d' oro et altre cose pretiose del-

l'Oriente, con una honorabilissima compagnia comparse in Gerusalemme, dove dal Re Salamone ricevuta, vedde le ricchezze,

la maestà, la sapienza di questo Re esser maggiore di quanto per il mondo era sparso la fama. Vogliono questi moderni Re d'Etiopia che il Re Salamone da questa donna ricevuto diletto egli ne la mandasse gravida, et partorito un figlio siano poi discesi tutti li Re dell'Etiopia.

» .... Et poichè con questa Regina e il Re Salamone il pittore ha messo diversi ritratti d'huomini illustri et valorosi, ha similmente messo tra loro sè medesimo, il quale è quel vecchietto

che ha in capo la berretta nera dentrovi una poliza ...... ch'è dietro a quel giovanetto, che sta a canto a quello che ha un neo sul naso ...... et questo ...... del neo, fu della

Casa Visconti duchi di Milano che fece morir quel giovinetto suo nipote et gli tolse il ducato. »[1]

Di questo affresco esiste al Museo Civico di Pisa un disegno a penna acquarellato a bistro, di cui diamo la riproduzione, che il Milanesi vorrebbe « dei tempi stessi » e altri affermano sia a dirittura il disegno originale; ma è non dubbio lavoro del secolo XVII e non ha che il merito di riprodurre intiera la composizione della storia, che si vuol la migliore compiuta da Benozzo in Camposanto.

Sull' angolo della contigua parete è una piccola cartella su la quale si leggono i seguenti versi:

SIT LAUS PRISCA VIRO PRIMUM QUI PINXIT AB UMBRA;
POST HOMINUM SENSUS NON TULIT ESSE RUDES.
SIC CYPRIS COAS ILLUSTREM TUNC FECIT APELLEM;
PARRASII TABULÆ NOMEN IN ASTRA FERUNT.
GLORIA QUANTA TIBI, BENOTI, FULMINIS INSTAR,
HÆC NUNC TAM CELEBRI COMPOSUISSE MANU!
LAUDE QUIDEM TOTO DIGNUS CELEBRANDUS IN ORBE;
NAM TU PINXISTI QUIDQUID IN ARTE FUIT.

Kal. Maii . MCCCCLXXXVI.[2]

---

[1] TOTTI, loc. cit., c. 238 e seg.

[2] Riportiamo dal Grassi la traduzione in versi:

Sopra tutti lodar colui fia dritto,
Che dall' ombra il dipingere dedusse;
Nè quindi comportò, che i sensi umani
Stessersi a gentilezza affatto rudi.
Così di Coo la Venere fe' un tempo
Illustre Apelle; e di Parrasio il nome
Alle stelle innalzaro i bei dipinti.
Qual gloria a te, o Benozzo, che cotante
Col celebre pennel cose ammirande,
Pari a fulmin, compiesti! Ah, ben sei degno
Che di tua fama l' universo suoni;
Poichè ciò che d' oprar all' arte è dato,
Tutta quanta essa fu, tu ritraesti.

Il dì 1° Maggio 1486.

*
* *

Così terminò l'opera sua meravigliosa Benozzo Gozzoli; ma quasi che le storie dipinte su quel tratto di parete, che dagli affreschi di Pietro di Puccio va all'angolo estremo dell'edifizio, non bastassero, v'è chi non dubita di attribuirgli anche gli altri due quadri rappresentanti la storia del re Ozia e il convito di Baldassare. Scrive il Burckhardt che « le due composizioni della parete ovest, attribuite al Rondinosi (1666), sono egualmente opere di Benozzo ridipinte invece più tardi dal Rondinosi. » [1]

Ma oltre che a questi nuovi lavori non accennano per nulla i documenti, che terminano con il pagamento dell' *ultima storia,* ossia *la visita de la Reina Saba a Salomone,* la notizia dataci dal Navarretti toglie ogni dubbio sull' attribuzione dei due dipinti: « le pitture attribuite a Buffalmacco nel Camposanto furono l'anno 1667, d'ordine di Nicolò Angeli, Operaio, finite di levare per esser malissimo andate, e vi fece fare le *nuove istorie* da Zaccaria Rondinosi, pisano. » [2]

E invero il Totti, che, come abbiam detto a suo luogo, scrisse il dialogo intorno al Camposanto sul finire del secolo XVI, non parla affatto di altre pitture e termina anch'egli la descrizione con la regina Saba; anzi aggiunge: « Questo pittore, poco doppo che dette fine a questa bel opera di pittura, con grandissimo dispiacere di tutta la città, passò a miglior vita nella sua età d'anni 68, e fu posto in quel sepolcro che vedete di sua mano fatto sotto quel quadro del mar rosso. » [3]

---

[1] *Cicerone,* ediz. citata, pag. 554.

[2] Arch. del Capitolo. *Memorie,* c. 382.

[3] Totti, loc. cit., c. 239. — Benozzo Gozzoli visse 77 anni; nacque nel 1420 e morì nel 1497.

E il pellegrino, che il Totti imagina suo interlocutore, riguardando il ritratto che Benozzo di sè stesso aveva dipinto in quell' ultimo affresco, ammirato da così vasta e nobile opera augura che « il Signore rimuneri in altrettanta bellezza del Cielo la beltà e il valore della pittura sua ! »

Michelangnolo di Cristofano da Volterra

TROMBETTO IN PISA.

LE MIRABILI ET INALDITE BELLEZE E ADORNAMENTI DEL CAMPOSANTO DI PISA.

Michelangnolo di Cristofano da Volterra, come di sè stesso scrisse in un poemetto *fatto a dì 6 di Giugno 1488, al tempo di Pietro di Lutozò Nasi, Capitano et Commissario di Pisa,* nacque nel 1464. A dì 8 di febbraio del 1488, *trombetto dello illustrissimo Signore Virginio Orsino,* sposò la figlia di Nicolò di Filisbergo, calzolaio pisano, chiamata Dorotea.

Nel 1487, *trombetto del magnifico huomo Piero di Lorenzo de' Lenzi, Capitano di Pisa,* dettò la *Storia del conte Ugo d'Avernia della casata di Carlo Vmano, cioè di quegli di Chiaramonte, finito a dì 15 d'Aprile MCCCCLXXXVIII.* Bandini, *Biblioteca Leopoldina Laurenziana,* vol. III, col. 238.

Il presente poemetto, che descrive in ottava rima *le mirabili et inaldite belleze del Camposanto di Pisa,* trovasi in una rarissima stampa, forse unica, della Biblioteca dell' Arsenale a Parigi, ove passò da quella La Vallière. Ne fu tratta copia dall' illustre Gaston Paris per offrirla al professore Alessandro D'Ancona, il quale ce ne fece dono per questo volume che illustra le bellezze dell' insigne monumento pisano: di che qui gli rendiamo vivissime grazie.

La stampa originale consta di quattro carte non numerate in 8°, a due colonne, di quattro strofe per colonna. Nessuna nota tipografica.

LE MIRABILI ET INALDITE BELLEZE E ADORNAMENTI DEL CAMPOSANTO DI PISA.

Io non invoco el monte di Parnaso,
io non invoco sue nove sorelle,
ma sol ricorro a quella fonte e vaso
quale istà in ciel di sopra a l' alte istelle,
ciò la madre di Cristo in questo caso
prego m' aiuti a far mie rime belle,
a ciò mia operetta segua intanto
del glorioso e degno Camposanto.

Quale è ritracto in quadro per certezza,
di bianchi marmi è tutto lavorato,
setanta quattro braccia è sua larghezza,
como per punto è certo misurato;
ducento braccia è poi la sua lunghezza,
con venticinque più quello ò trovato,[1]

---

[1] Il Totti, loc. cit., scrive: « Dalla sua testa verso ponente all' oriente qui fuori è braccia 222, dall'un canto all'altro è braccia 75, a tale che la sua circonferenza è tutta braccia 594.... Dal piano di terra sino al tetto è la sua altezza braccia 18.... » e internamente « da questo capo fino all' altro è braccia 217, ogni sua testa è braccia 72, a tal che questa sua circonferenza qua dentro verrà ad esser braccia 578; e dalle finestre all'altro lato del muro è braccia 16, il suo chiostro è braccia 38 e l'altre due bande essendo simili; in tutto largo braccia 72. » Il Roncioni invece: « Trovasi la sua lunghezza, per di dentro, a misura braccia dugento quindici; e la sua larghezza, braccia settantadue: e per di fuora, computandovi la grossezza delle muraglie, braccia dugentoventi; e per il largo, braccia settantasette. » Vedi *Istorie pisane*, vol. II, pag. 588. Le misure del resto più esatte son queste: *esterno*, lunghezza metri 129,57, larghezza metri 44,36; *interno*, lunghezza metri 126,65, larghezza metri 42,02.

con be' modi ordinato quello al tondo,
qual è più bella cosa ch' abbia el mondo.

Dalla sua faccia, ch' è volta a ponente,
v' è duo gran templi, il Duomo e san Giovanni,
ciascun di gran beltade risplendente,
più c' altri che mai fusser senza inganni.
La lor beleza magna alta excelente
darebbe a farla in versi a l'uomo affanni,
però per ora la verrò lassando,
e solo el Camposanto ritrovando.

Duo porte son nella faccia preditta
le qual del Camposancto son intrata;
l' una istà chiusa, me dice la scritta
qual è di sopra a quella istoriata.
Un crocifisso in tal parte diritta
erto v' è sopra a tal parte adornata
e certe altre figure adorne e belle
...... o tal parte istoriate quelle.

La porta po' della intra[ta] bellissima,
qual è adorna, come io dico certo,
in nel vederla par cosa degnissima.
Di sopra una figura con gran merto
v' è molto bella e ben chiara e prontissima:
san Michel angel ben si vede isperto
come caccia il nimico in quella parte
di musaico fatto con grande arte.

E poi di sopra v' è un tabernacolo,
ciò di rilievo lavorato quello:
la Nostra Donna istà in tal oracolo
con angeli da canto, ciascun bello,
sì pronti ch' al vederli è un miracolo,
e altri santi ancora io vi favello,
con gentil modo in tal luogo adornati,
pur di rilievo tutti lavorati.

La sua coperta, o voliam dir suo tetto,
di piombo è tutta, como chiar ragiono,
e lavorato ancor con molto effetto
da un maestro antico e molto buono.
Or racontando dentro con diletto
dove di so' belleze è sì gran suono,
prima come entri sopra della porta
la Nostra Donna v' è con molta iscorta.

Cioè molti angioletti in compagnia,
qual' è molta divota tal figura:
nel mezo istà la vergine Maria,
che viva par di certo creatura.
Cotal maestro ebbe gran fantasia,
qual la dipinse in le presente mura;
e sopra a questo degno e bel lavoro
v' è un ciborio tutto messo ad oro.[1]

Da man sinistra la faccia seguendo,
tutta l' istoria v' è di san Raineri,
qual fu pisano, como certo intendo,
e fu di Cristo quel bon cavalieri.
Come fu amonito chiar comprendo,
ciò dal beato Alberto volentieri
per certo suo stromento che sonava;
vedesi poi come lo seguitava.

E come poi gli aparve el buon Giesúe
e perdonòli ciascun suo dilitto,
e come prima mercatante fue
e navicò, come si trova iscritto,

[1] L'Assunta, dipinta sulla porta principale di dentro del Camposanto, aveva un cielo di tavole, forse una specie di tabernacolo, come ci dice il poeta, che fu colorito da maestro Battista di maestro Gerio, pittore pisano; per il qual lavoro il 22 gennaio del 1418 confessò di aver ricevuto dall'Operaio del Duomo 14 fiorini d'oro in pagamento di tale pittura, e dei colori e d'altre cose da lui comprate per eseguirla e per adornarla. TANFANI, in *Provincia di Pisa,* anno 1881, n° 86.

e come poi Rinier pien di vertue
non fecie già de' poveri resquitto,
ma dette lor ciò ch' avia fatto aquisto,
sol per amor del signor Giesu Cristo.

Come la Nostra Donna gli parloe
dicendo a quel: tu ti reposerai
nel Duomo in Pisa, come chiar lo soe,
e quivi molti ancor trarra' di guai;
e come in Terra Sancta capitoe,
e ste' tutti sette anni intenderai,
e como li animali l' onoravano
quando Rainer per le selve iscontravano.

Come nel monte Tabor quel saliva
e Christo ancor gli aparve in cotal loco,
e come po' d' un pane in quella riva
saziò molti afamati con gran giuoco;
e come po' di nuovo gli appariva
Cristo con isplendor che par di foco,
e comandolli che tornasse a Pisa:
quel si partì per mare alla recisa.

E come essendo quel santo al timone
miracolosamente per il mare
da Caffa a Messina, odi 'l sermone,
in una notte venne a navicare.
E 'l miracol del vin di quel barone,
cioè dell' oste, quel si vede fare,
e come giunse a Pisa quel beato;
vedesi ancor come fu onorato.

E come poi passò di questa vita,
cioè a San Vito, e quello fu certezza,
e come sua persona transferita
fu quella al Duomo per buona chiarezza;
essendo sua persona sepelita
fecie molti miracol con dolcezza,

e come le campan' da lor sonareno
quando el suo corpo a sepellir portareno.

E come suscitò un fanciul morto
con altri gran miraculi degnissimi,
qual fe' quel santo in Domo in cotal porto
tutti scolpiti si vegon prontissimi.
Poi più in su segue sancto Efisi [1] acorto
come sua madre con atti umanissimi
a Diocletiano imperadore
racomandava el figlio con amore.

E come el fe' capitano, e poi mandollo
incontro a' soi nemici a far la guerra,
e come Cristo quel sancto avisollo
e donolli una croce, el dir non erra;
e come di sua fede fu satollo,
come si convertì in cotal serra;
e come essendo poi nelle battaglie
un gioveneto armato a piastr' e maglie

venne in suo adiuto con una bandiera;
poi ruppe e' suo inimici con vettoria;
come l' enperador con faccia fiera
avendo avuto d' Efisi memoria
gli fe' molti martíri in tal riviera,
Efisi non curava per sua gloria;
e come poi irato con tempesta
in nella fin gli fe' tagliar la testa.

Seguendo poi l' inperio d' Antonino
sì come fe' sa' Putito [2] pigliare,
per miracol che fecie nel confino,
fecielo con tormenti assai istraziare;

---

[1] Il testo ha: Ebigi, o Ebbigi.
[2] Il testo ha: Sa putio.

poi lo dicapitò, dicie el latino.
Da poi si vegon li Pisani andare
in Sardigna pe' corpi che portorno
di questi santi, qual molto onororno.

Di Jobbe segue poi suo storia santa,
qual tante pene nel mondo sostenne,
come la Chiesa aperta de lui canta:
tutta l' aversità ch' a quello avenne
del bestiame e de' figli e d' ogni pianta
vedesi lì come provar convenne,
e della lebra e d' ongni suo fatica
e tentazion dalla parte nimica.

E come poi, patito ogni tormento
el sopra ditto Jobbe, e tanti afanni,
vedesi come Dio lo fe' contento:
per ristorarlo de' tanti suo danni
sua robba li rendeva e ogni armento
e liberollo dal dimonio e 'nganni,
e ritornò nel mondo in gran richezza,
e doppo a quello la superna altezza.

Poi dalla porta in giù v' è storiato
vita de' santi padri in ditta faccia;
vedesi molti stare in cotal lato
seguendo po' di Cristo la suo traccia.
E doppo questo è l' Inferno ordinato,
che l' anime meschine quello allaccia;
quivi è ritratto ben cotal Inferno
con tutto l' ordin suo, come discerno.

Da poi più basso si vede el Juditio,
sì come Cristo verrà a giudicare;
quivi si vede adorno in tale ospitio
la gran sentenzia, la qual usa a dare;
vedesi molti pel passato vizio
dalli demoni a l' inferno portare,

e com' e buoni se ne vanno via
dalli angeli portati in conpagnia.

Oltre passando, si vede la Morte
com' ella seque e gioven volentieri
e' vecchi fuge, che la chiaman forte,
abandonando quelli pel sentieri;
e molti infermi che vorian tal sorte,
e lei dimostra a lor suo atti fieri;
li papi [e] imperadori in cotal sito
vedonsi dalla Morte ongnun finito.

Da poi, voltando alla facetta prima,
se ben rimiri col tuo occhio fisso,
monte Calvario vedi e la sua cima
e come Cristo vi fu crocifisso
in mezzo de' ladron, dice la rima,
e come poi nel sipolcro fu misso;
e la sua madre e l' altre dolorose
vegonsi tutte insieme lacrimose.

Apresso a questo la Resuretione
si vede in questa parte ben dipinta;
se ben procuri apunto per ragione
vedi la grolia sua di gaudio cinta,
e storiata ben v' è l'Ascensione,
come sale nel cielo, avendo vinta
la forza del domonio, e 'l peccatore
isciolto e liberato dal dolore.

E queste istorie tutte racontate
Istefano e Taddeo Gaddi e Buonamico
per questi tre fun tutte lavorate,
ciò pel passato tempo e molto antico;
disciputi di Giotto, or be' notate,
questi tre furno, come chiar ve dico,
ciascun maestro e pittor d' excellenzia,
come si vede lì la sperientia.

Ora, tornando alla seconda parte,
volendo racontar a punto quella
come ell' è fatta adorna con grande arte
più c' altra cosa gloriosa e bella,
nel suo principio me dicen le carte
el mondo v' è, come chiar si favella,
ritratto in tondo con modo gentile,
nè mai si vidde una cosa simile.

Con tutte le sue belle alte fazzioni
quale a vederle è gran magnificenzia,
e veramente fu pittor de' buoni
quel che 'l dipinse con tanta prudentia,
perchè l' à tutte quante sue ragioni.
Iddio si vede con sua gran potentia
d' una figura grande in cotal faccia,
come tien questo mondo nelle braccia.

E poi dappiè son duo santi bellissimi,
istoriati quelli con ingegno,
e nel guardarli ben paion prontissimi;
anticamente ritratto [è] lor segno.
Di questo mondo suo modi ornatissimi
tutti si vedon con uno acto degno:
Asia si vede la parte più grande,
poi Africa e 'Uropia in cotal bande.

Da poi si vedon li quatro elementi,
la terra e 'l fuoco e l' aqua, e 'l quarto l' aria;
poi sopra all' aria e cieli son presenti,
quel della luna, e niente transvaria,
e quel di Marte puon veder le genti,
quel di Mercurio alla parte contraria,
quel di Venere poi e di Saturno,
e quel del Sol ancor si vede adorno.

L' ultimo è el ciel de' gloriosi santi,
qual è chiamato il ciel inperiale,

dove stanno i beati tutti quanti
e Giesu Cristo re celestiale,
e la sua madre con dolci sembianti
e ciascun santo e santa naturale:
tutti scolpiti son con adorneza,
nè mai si vidde simile belezza.

Poi si vedon dipinti per ragione
dodici segni, e son cosa visibile;
el primo è Sagiptario e po' Scorpione
e Capricorno che pare incredibile,
Aquario, Pesce, Ariete, a tal sermone,
Tauro, Cancer d' ornamento orribile,
Gemini, Virgo, Libra e Leo poi,
ciascun co' segni verisimil suoi.

Delli angeli poi sigue e nove chori
tutti dipinti a ordine asettati:
Angeli, Arcangel vedi a tal lavori,
Troni, Dominationi e Podestati;
seguendo po' virtute con onori,
appresso questi segue e Principati,
da poi si vede el cor de' Cherubini,
a canto a lui segendo e Serafini.

Con ordin grande son le ditte cose
nel mur già molte antiche conpilate,
e certamente son meravigliose
tanto son bene aconcie [e] ordinate.
Vedesi Cristo poi che 'l mondo puose
avendo tutte le piante fermate,
e come Adam creò in similitudine
di suo persona con gran dolcitudine.

Questa faccia è del Vecchio Testamento:
segue come Eva ancor creava Iddio,
ancor si vede el lor comandamento,
come tentati dal dimonio rio

pecorno tutti dua in un momento,
poi como fun cacciati vi trovo io,
e l' omicidio fatto per Cayno,
poi per Lamec suo morte in tal confino.

Poi comincia a seguir la storia nuova,
la qual Benozzo fiorentin dipinse:
del Testamento Vechio chiar si trova
tutte tal storie, e già mai non se finse
di farla sufficiente a tutta pruova,
e tutti colpi e modi costui vinse:
ciò della pittura si può fare
prima d' inponimento singulare.

Quivi si può le figure vedere
per ogni modo e per ogni attitudine
da dare all' ochio certo gran piacere,
tanto son belle di similitudine.
Sonvi ritratti molti, puoi sapere,
che paion vivi con gran dolcitudine;
ma in fra altri belli adornamenti
quivi vi son mirabil casamenti.

Moderni, antichi e d' ongni altra ragione,
qua' fan maravigliar certo la gente;
ancor v' è animal d' ogni ragione,
simili ucelli ancora, il dir non mente,
con ciascun atto, parla el mio sermone,
son copiosi alla faccia presente;
poi mirabil paesi e gran verzure;
nè mai si vidde simil dipinture.

Già sono ucelli vivi lì veduti
sulli arbori volar, credendo sieno,
e molti son ch' a questo vi son suti,
come chiar dice il mie parlar appieno.
Noè si vede, quel con suo aiuti,
quando fe' l' arca e li animal che gieno

tutti in tal loco, e po' si vede il fine,
e del diluvio le sue gran ruine.

E la sua vita d' anni novecento
cinquanta ancor, la qual sì lunga fue,
e come vidde chiaro io oldo e sento
venti quatro migliara, in tendi sue,
di lui discese uomin di valimento;
detto Noè ripien d' ogni virtue,
per la sua vita lunga vidde quelli
senza que' che morirno tenerelli.

Poi di Nembrot si vede la gran storia,
come fe' far la torre di Babello,
come e' maestri perdèn la memoria,
però non la fornì tal torre quello.
Meser Gioan Francesco con gran gloria
quivi è ritratto e ciascun suo fratello,
che paion vivi, come io dico certo,
qua' furon figli al gran singnor Ruberto.[1]

Da poi tal storia è una capelletta,
dentrovi molto adorno un certo altare,
con una sepultura bianca e netta,
di marmo tutta, e mirabil me pare;[2]
sopra detta capella, in versi detta,
la Nunziata se vede in tale affare,
e poi di sopra, vi reco a memoria,
vedesi poi de' Magi lor istoria.

---

[1] Non dubitiamo di riconoscere in questi personaggi citati dal poeta: Roberto da Sanseverino, grande capitano, e il figlio Giovan Francesco, che fu anch' egli al soldo dei Fiorentini; sebbene il Vasari e altri storici vogliano che nell' affresco della Torre di Babele sian ritratti invece Cosimo de' Medici, *Padre della Patria,* il figlio Pietro detto il *Gottoso,* e i nipoti Lorenzo e Giuliano.

[2] È questa la cappella di san Gregorio, e il monumento sepolcrale è del medico Ligo Amannati, morto nel 1359. La sepoltura fu scolpita da Cellino di Nese. (*Archivio storico dell'arte,* serie II, anno I, fasc. IV.)

Seguendo poi la faccia, del re Nino
sì come fecie adorare il suo padre,
in Babillonia fu in tal confino,
questo fe' fare a tutte le suo esquadre;
come e Caldei con falso destino
adoravano il fuoco in tal contrade,
e come Abram e 'l fratello in tal loco
insieme funno missi nel gran fuoco.

Abram campò, e 'l fratel vi moriva;
tutta la vita sua v' è storiata,
del dipartirsi quello in cotal riva
tutta simile istoria v' è segnata,
come e re Cananei ciascun giva,
Soddoma avendo quelli sachegiata,
e come Abram dipoi con molta fretta
fecie contra que' re cruda vendetta.

Tutta v' è storiata tal battaglia,
e la sconfitta che dette a coloro,
come libera Lotto da travaglia,
che quelli re gl' avien dato martoro;
e della ancilla e le cose di vaglia,
ongni cosa si vede in cotal coro,
del sacrificio il miracol sì forte,
e di tutti e so' fatti in fine a morte.

Poi di Sodoma v' è la distrutione,
come pel gran peccato disonesto
per fuoco fu disfatta tal magione
con altre quattro terre, dice el testo;
guardisi Italia, e noti el mio sermone,
di tal iuditio che venir può presto,
perchè nel cielo e' mi par già sentire
che Cristo non può più questo patire.

Évvi d' Isache el suo gran parentado,
sì come tolse il giovenetto moglie,

quale ad Abram fu quello molto a grado;
istoriato v' è come la toglie.
Ancor la storia v' è, il dir vi squadro,
come Rebecca senza affanno e doglie
partorì duo figliuol d'ogni virtue,
primo Jacobe e 'l segondo Esaue.

Come la madre a Jacob giovinetto
fecie Esaù el fratel ingannare,
con una pelle per cotale effetto,
da poi li fa la benedition dare;
come servì Jacob con diletto
molti anni per Rachel, dice el cantare;
vedesi poi Esaù quello aldace
seguir Jacobbe e dapoi far la pacie.

Vedesi d' Emor re, qual volse cedere
per donna certo a Jacob la suo figlia,
e come poi Jacob volendo riedere
quel re Emor storcieva le ciglia,
e perchè al buon consiglio non vuol credere
vedesi morto con la sua famiglia.
Un' altra capelletta adorna e bella
appresso a questa istoria vedi quella.

Sopra la capelletta ch' io vi dissi
v' è come Cristo incorona Maria,
e Angeli che stan con li ochi fissi
a contemplar la dolce melodia.
Poi di Josep segue tal prolissi,
d'ongni sua istoria si vede in tal via,
vedesi Moisè, mio dir rinsuona,
come gittò per terra la corona.

Ciò di Faron, quella chiaro trovo,
essendo picolino in tal magioni;
ongni sua storia v' è, como io aprovo,
ciò della maza, dragho e de' carboni.

Vedesi Faraone al caso nuovo
quando seguì Moysè co' baroni
come somerse con tutta sua gregge,
e come Moysè va per le legge.

Come termini misse quello imprima
ancor tutta sua vita abreviando;
de l'idolatria ancor dice la rima
quando li suo peccorno, il ver contando;
e come Moysè ne fecie stima
del ber del fiume ogni cosa ordinando
e come po' li fe' morir con guai:
[che] ancor si dice: alla barba l'arai.

Vedesi ancor di que' che mormoravano
come la terra vivi gl' inghiottiscie,
ancor de' tribi che maze portavano
e come quella d'Aron sol fioriscie;
e de' serpenti che color mangiavano
e come Moysè quelli guariscie;
vedesi la battaglia in cotal siti
che Moisè isconfisse e Medianiti.

La qual è cosa istupenda a vedere,
tanto par pronta, cruda e mortalissima,
rompere e fracasar di molte ischiere
vegonsi alla battaglia profondissima;
poi come Iosuè con gran piacere,
perchè la sua persona era franchissima,
Moisè lo fe' duca in tal confino
dandoli la bacchetta del domino.

Vedesi poi di Moysè la morte
e poi il suo corpo da Dio nascoso;
dapoi si vede Gesuè, quel forte,
Gerico quel pigliar volenteroso,
e sachegiollo con tutte sua scorte,
facendo ciascun tristo e doloroso;

ma 'nprimamente per divina cura
per terra rovinaron le suo mura.

E di Saul ancor suo istoria magna
in questa faccia è dipinta e destesa;
vedesi poi Davit senza magagna
avendo in man la sua frombola presa
trar a Golia, e già non si sparagna,
con una pietra la qual molto pesa,
e nella testa darli: in uno stante
vedesi cader morto el gran gigante.

Da poi si vede tagliarli la testa
dal buon Davit al gigante ferocie,
e la sua storia ben lo manifesta
qual si vede dipinta in cotal focie;
poi la regina Saba, dopo a questa
quella ne viene, e 'l venir non le nuoce,
partita quella da sue regione
per visitare el gran re Salamone,

con gente variate e animali,
e veramente adorna è la suo istoria,
con multi giovenitti naturali
quali a vederli dànno all' uomo gloria;
vedonsi giunti insieme quelli equali
e visitarsi lì con molta boria,
carchi di gioie pretiose ed oro,
nè mai si vidde il piu ricco lavoro.

E dentro al chiostro del bel Camposanto
cinquanta sei finestre v' è certano
di marmo ben tagliato tutto quanto,
con cinque colonnelli, ognun soprano
v' è per ogni finestra, como io canto.
Odi belleza ch' è questa in tal piano,
e son d' intorno intorno compilate
nè mai finestre fur me' lavorate.

Cento quaranse' teste pronte e belle
son di rilievo al Camposanto intorno
d' uomin famosi, e par non ànno quelle
e fanno queste el tempio molto adorno; [1]
le lor fatteze non vi paren felle,
como il ver dico senza altro sogiorno.
Sei porte seguen, po' il tronbeta canta,
quale entran quelle in su la terra santa.

Partendosi de' chiostri l' adorneza,
come io vi dico in su la santa terra
entran tal porte di gran gentileza,
come io v' ò detto, il mio parlar non erra;
al tempo de' Pisani e lor grandeza
già fu portata quella in cotal serra,
ciò di Gierusalem e sue contrade,
in cotal loco con gran degnitade.

Trovasi un corpo in tre dì consumato
quando si mette in tal terra presente,
como di certo e chiaro io ò trovato,
per voluntà di Cristo onnipotente. [2]
Quaranta quatro teste anco en tal lato
ciò è di fora, e ognun excelente,
con altre cose adorne e suntuose,
che nel vederle son maravigliose.

Questo tal tempio è sì degno e galante
ch' al mondo el pari non credo che sia;

[1] Il TOTTI scrive che i pilastri sono 62 « e le sculture delle teste sopra di essi, come vedete, tanto dentro come per di fuori sono 132. » Loc. cit., c. 9.

[2] L'essere stata questa terra del Camposanto portata un giorno da Gerusalemme, era cosa che parlava alla fantasia per modo, da non meravigliarsi se nascesse e si diffondesse anche la credenza su tale portentosa sua proprietà.

Nel secolo passato invece parve cosa meravigliosa, secondo riferisce il MANNI (*Della natural incorruzione dei cadaveri,* in COLOGÉRA, IV), trovare nel Camposanto pisano alcuni cadaveri intatti anche nelle vesti. Vedi, in proposito, D'ANCONA, *Giornale del viaggio di Michele De Montaigne in Italia,* Città di Castello, 1889, pag. 479, nota n° 1.

cercando tutto el ponente e levante
più bella cosa non se troveria,
senza le sepulture che son tante
che 'n molte istanze non le conteria,
maximo cinquanzette sepulture,
le qual vi son ritratte di scolture.

E oltre a questo gran perdono ongn' anno
sì v' è concesso da' sommi pontifici,
qua' cavan l' uomo di pene ed affanno
facendoli del cielo esser partifici;
que' che devoti a visitar lo vanno
cioè co' l' alma e con lor cuor bonifici,
e quelli son ch' aquistan poi la gloria.
Del Camposancto è finita suo storia.

Composta per Michelangnolo di Cristofano da Volterra,
trombetto in Pisa.

INDICE.